

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav filozofie a religionistiky

Bakalářská práce

Dominik Bergmann

Existují fotografické reprezentace?

Roger Scruton a jeho kritici

Are there any photographic representations?

Roger Scruton and his critics

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu své bakalářské práce doc. PhDr. Vojtěchu Kolmanovi, Ph.D. za její odborné vedení.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. srpna 2014

.....

Dominik Bergmann

Abstrakt

Tato práce si klade otázku, zda existují fotografické reprezentace. Odpověď na ní je hledána pomocí diskuse mezi Rogerem Scrutonem a některými jeho kritiky. Je představen Scrutonův argument předložený v eseji *Photography and Representation*, jehož cílem je dokázat neschopnost fotografie být reprezentací. Podle Scrutona reprezentací může být jen to médium, které má určitý intencionální vztah ke svému předmětu, fotografie je však definována čistě kauzálním vztahem ke svému předmětu. Scrutonovi kritici se naopak domnívají, že fotografie je reprezentací, a vytýkají mu, že: i) podcenil roli, kterou při fotografování hrají fotografovy intence; ii) přehlíží schopnost fotografie poskytnout nový způsob vidění předmětů, jež má reprezentativní charakter; iii) se dopouští ekvivokace mezi předmětem malby a předmětem fotografie. Je dokazováno, že argumenty podávané Scrutonovými kritiky nejsou schopny prokázat nepravdivost jeho pojetí fotografie. Alternativní pojetí reprezentace nicméně poskytne základ, pomocí něhož lze ukázat, v jakém smyslu je fotografie reprezentací. V důsledku toho je navrženo, aby fotografie byla chápána jako bytostně paradoxní médium, sjednocující v sobě intencionalitu a kauzalitu.

Klíčová slova: fotografie, reprezentace, intencionální vztah, kauzální vztah, předmět

Abstract

This thesis focuses on the answering whether photographic representations exist or not. The answer is searched for in discussions of Roger Scruton and some of his critics. According to Scruton's argument presented in the essay entitled *Photography and Representation* a photograph cannot be a representation. Scruton claims that only such medium can become a representation that has a certain intentional relation to its subject, however a photograph is defined merely by its causal relation to such object. Scruton's critics believe that a photograph is a representation and criticize him for: i) underestimating the role a photographer's intentions play in a photograph; ii) disregarding a photograph's ability to provide a new way of seeing and thus becoming representational; iii) equivocating between the subject of a painting and the subject of a photograph. It is demonstrated that arguments of Scruton's critics are not able to show Scruton's concept of photography to be false. However, an alternative approach to representation provides a basis to demonstrate in what sense a photograph may be a representation. For that reason it is suggested to consider a photography as an essentially paradoxical medium merging into itself the intentional and causal.

Keywords: photograph, representation, intentional relation, causal relation, subject

Obsah

I. Úvod.....	8
1. Představení práce.....	8
1.1 Téma.....	8
1.2 Cíl.....	9
1.3 Struktura.....	9
2. Vymezení základních pojmů.....	10
2.1 Obrazová reprezentace.....	10
2.2 Intence a intencionalita.....	14
3. Historické poznámky.....	15
II. Fotografie jako čistě mechanické médium.....	18
1. Scruton: Photography and Representation.....	18
1.1 Vymezení reprezentace.....	18
1.2 Projekt ideální fotografie.....	21
1.3 Fotografie jako znak.....	22
1.4 Fotografie jako svědectví.....	22
1.4.1 Neschopnost fotografie zobrazit fiktivní entitu.....	22
1.4.2 Transparentnost fotografie.....	23
1.5 Fotografie jako pouhý záznam.....	24
1.6 Fotografie jako ostenze.....	25
1.7 Fotografie a estetický zájem.....	26
1.8 Odpovědi na možné námitky.....	28
1.8.1 Kruhový argument.....	28
1.8.2 Reprezentace není vnitřní vlastnost věci, ale vztah.....	30
1.9 Shrnutí Scrutonovy argumentace.....	31
III. Fotografie jako reprezentace.....	32
1. Odmítnutí pojetí fotografie jako média nahrazujícího běžnou zkušenost s předmětem samým.....	32
1.1 Fotografie jako médium závislé na intencích fotografa.....	33
1.2 Fotografie jako médium poskytující specifickou vizuální zkušenost s předměty.....	36
2. Reprezentovaný předmět vs. vyfotografovaný objekt.....	40
IV. Kritické zhodnocení dosavadního zkoumání.....	43
1. Fotografie a reprezentovaný předmět.....	43
2. Intence a intencionalita ve fotografii.....	49
3. Estetický argument a role pravdy.....	56
4. Pojem (obrazové) reprezentace.....	58
5. Fotografie jako bytostně paradoxní médium.....	64
V. Závěr.....	70
Literatura.....	72

I. Úvod

1. Představení práce

1.1 Téma

Chceme-li porozumět nějakému médiu, musíme znát možnosti a omezení s ním spjaté, tzn. vědět, jaké je médium povahy. Musíme poznat, které jeho vlastnosti jsou pro ně podstatné a specifické, a které naopak nikoliv. Zatímco nad tímto předpokladem panuje obecná shoda, v odpovědích na otázku, jaké vlastnosti to v případě jednotlivých médií jsou, nikoliv. Jedním z problematických médií je i fotografie, u níž mnozí zdůrazňovali její mechanickou povahu, tj. její kauzální vztah k vyfotografovanému, jako její specifickou vlastnost, již nelze přehlížet, má-li být fotografii rozuměno jako fotografií. Mezi nejvýraznější zastánce tohoto pojetí fotografie patří nepochybně Roger Scruton, který ve své esej *Photography and Representation*¹ představil asi nejpropracovanější argument na jeho podporu. Pokud je však fotografie mechanické povahy nemůže být, podle Scrutona, reprezentací, a tudíž ani reprezentačním uměním. S tímto tvrzením se někteří umělci, resp. fotografové, a někteří filosofové nechtěli smířit, a tak se v návaznosti na Scrutonovu esej v hojnější míře, než tomu bylo do té doby, začaly objevovat nejrůznější texty, jejichž cílem bylo prokázat schopnost fotografie reprezentovat, a tím i nepravdivost Scrutonova stanoviska. I když se žádnému z těchto autorů nepodařilo dosáhnout takového věhlasu jako Scrutonovi, ani podat argumenty, které by Scrutonovo stanovisko jednoznačně a zcela vyvrátily, zdá se, že texty alespoň některých z nich představují pro Scrutonovu pozici vážnou výzvu či představují alternativní a o nic méně přesvědčivý pohled na fotografii, jenž je s tím Scrutonovým neslučitelný. V naší práci bychom si proto chtěli společně se Scrutonem a jeho kritiky otázku po povaze fotografie ve vztahu k její možnosti být reprezentací znovu položit. Bude nás zajímat, které vlastnosti jsou pro fotografii podstatné, má-li jí být rozuměno jako fotografií a zdali tyto vlastnosti brání

¹ Scruton, Roger (1983), „Photography and Representation“, in: *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London: Methuen

fotografii v tom, aby mohla být považována za reprezentaci. Podobně jako Scruton a ostatní autoři se pokusíme vymezit povahu fotografie ve srovnání s malbou, kterou lze považovat za jakési paradigma vizuální reprezentace. Naproti tomu otázka, zdali je fotografie reprezentační umění či nikoliv, resp. zdali vůbec je fotografie jakoukoliv formou umění či nikoliv, nebude ležet ve středu našeho zájmu a věnovat se jí budeme pouze natolik, nakolik to bude zapotřebí.

1.2 Cíl

Těžiště Scrutonova argumentu spočívá v tvrzení, že mezi fotografií a jejím předmětem je čistě kauzální vztah, který není postačující pro to, aby fotografie mohla být považována za reprezentaci svého předmětu, ba naopak, pochopení fotografie jako reprezentace znemožňuje. Nutnou podmínkou reprezentace je totiž intencionální spojení mezi předmětem a médiem, jímž je reprezentován. I když Scruton přiznává, že fotografie není něčím, co by bylo na intencích zcela nezávislé, neboť intence je zapotřebí ke vzniku fotografie, tzn. je přinejmenším zapotřebí se rozhodnout co má být vyfotografováno, role, kterou intence v souvislosti s fotografií mají, není podle Scrutona z hlediska reprezentace podstatná, neboť nejsou schopny zbavit fotografii závislosti na kauzálním vztahu s jejím předmětem a proměnit jej ve vztah intencionální.

V naší práci bychom chtěli nejen ověřit oprávněnost Scrutonova závěru a prozkoumat přesvědčivost argumentů, které na podporu svého stanoviska uvádí, ale také prověřit, zdali se Scrutonovým kritikům podařilo odstranit jeho skepsi, a na základě konfrontace těchto odlišných stanovisek se pokusit o vymezení povahy fotografie, resp. pokusit se podat odpověď na otázku, zdali fotografie, má-li jí být rozuměno jako fotografii, je, či není reprezentací.

1.3 Struktura

Scrutonova esej *Photography and Representation* bude tvořit ústřední bod naší práce, než však zaměříme svou pozornost na rekonstrukci jeho argumentů, bude vhodné se alespoň krátce věnovat některým klíčovým pojmům, jimiž jsou „obrazová reprezentace“ (*pictorial representation*), „intence“ (*intention*), a „intencionalita“ (*intentionality*), ale rovněž historii sporu týkajícího se povahy fotografie.

V třetí části naší práce se budeme věnovat kritickým námitkám, které byly vůči Scrutonovi či autorům zastávajícím podobné stanovisko učiněny. Tato část již nebude členěna podle jednotlivých autorů, nýbrž tematicky, tzn. podle toho, co je v argumentaci zastánců mechanické povahy fotografie problematizováno či odmítáno. Oporou nám budou například texty Roberta Wickse², Dawna Phillipse³ či Dominica McIvera Lopese⁴.

V poslední části pak provedeme kritické zhodnocení argumentů obou stran a na jeho základě formulujeme vlastní stanovisko ohledně schopnosti fotografie být reprezentací, resp. přikloníme se k jedné z představených pozic.

2. Vymezení základních pojmů

2.1 Obrazová reprezentace

Snahu vysvětlit schopnost jednoho objektu reprezentovat nějaký předmět nalézáme ve filosofii už na samotném jejím počátku. Již Platón poskytl první pokus o vysvětlení, a to pomocí pojmu *mimésis*, který býval vykládán jako napodobování. Umělecká díla mají být jakousi druhotnou nápodobou idejí, jež jsou vzorem všech smyslově vnímatelných „jsoucen“. Tím byla započata filosofická tradice, která se reprezentaci snažila vysvětlit pomocí pojmu podobnosti. Nicméně žádná z teorií podobnosti – ať už se jedná o teorii, podle níž je podobnost mezi reprezentujícím objektem a reprezentovaným předmětem objektivní, o internalizující teorii podobnosti, podle níž reprezentující reprezentuje reprezentované, díky schopnosti vyvolat zkušenost, jež se podobá té, kterou bychom měli při zakoušení reprezentovaného, či o relativizující teorii, tzv. teorii iluze, podle níž je podobnost mezi reprezentujícím a reprezentovaným závislá na systému reprezentace, tzn. je konvencionálně podmíněná – nebyla schopna nabídnout uspokojivé vysvětlení obrazové reprezentace. Na některé významné nedostatky, jež jsou spojeny s prvními dvěma

2 Wicks, Robert (1989), „Photography as a Representational Art“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 29, No. 1 (Winter), s. 1-9

3 Phillips, Dawn M. (2009), „Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 9, Issue 4, pp. 327-340

4 Lopes, Dominic (2003), „The Aesthetics of Photographic Transparency“, *Mind*, Vol. 112, No. 447 (July), s. 433-448

jmenovanými teoriemi, upozornil Nelson Goodman⁵. Goodman správně upozorňuje na fakt, že objektivní a internalizující teorie podobnosti nejsou schopny podat adekvátní vysvětlení reprezentace fiktivních entit, jakými jsou například Pegas či Pickwick. Obraz zobrazující fiktivní entitu nemůže vykazovat jakoukoliv podobnost s ní, neboť není nic, čemu by se mohl podobat, a fiktivní entita není ani něčím, s čím by se bylo možné setkat jinak než skrze reprezentaci, neboli s fiktivní entitou nelze mít bezprostřední zkušenost, které by se mohla podobat ta, jež máme při setkání s reprezentací této entity. Jenomže právě schopnost zobrazovat fiktivní entity patří mezi význačné rysy reprezentace, a proto každá teorie reprezentace musí nabídnout její vysvětlení, má-li si činit nárok být úspěšnou. Druhý problém, na který Goodman upozorňuje, spočívá v chápání podobnosti mezi reprezentujícím a reprezentovaným jako postačující pro vysvětlení reprezentace. Vztah podobnosti nemůže být postačující podmínkou reprezentace, neboť jednak se jedná o symetrický vztah, a tudíž pokud platí, že *a* se podobá *b*, pak i *b* se podobá *a*, zatímco vztah reprezentace nikoliv, jak je patrné již z předchozí námitky, jednak *a* i *b* si mohou být podobny, aniž by jeden reprezentoval druhý. Například dvojčata se navzájem podobají, dokonce se mohou podobat více, než se jakákoliv reprezentace podobá tomu, co reprezentuje, ani jedno z dvojčat však není reprezentací toho druhého. Goodman nicméně nezůstává jen u tvrzení, že podobnost není postačující podmínkou reprezentace, nýbrž zastává radikálnější stanovisko, že podobnost není ani její nutnou podmínkou,⁶ a že nemůže hrát žádnou vysvětlující roli ve filosofické analýze reprezentace, neboť podobnost nelze definovat tak, aby její definice poskytla nějaké vysvětlení.⁷

Podle Goodmana lze reprezentaci vysvětlit pomocí tzv. teorie symbolů. Touto teorií je obraz pojat jako symbol patřící do určitého systému, jenž je konstituován sémantickými a syntaktickými pravidly, která stanovují, co daný symbol reprezentuje. Obrazová reprezentace je tedy vysvětlována obdobně jako jazyk, neboť obraz i jazyk jsou druhem reference lišící se jen svou formou. Pojetí obrazové reprezentace jako druhu reference podle Goodmana implikuje její arbitrární charakter, neboli: „*Téměř cokoliv může zastupovat téměř cokoliv jiného.*“⁸ A právě v tomto tvrzení se odhaluje slabina Goodmanova přístupu. Schopnost reprezentovat prostřednictvím vizuálních vlastností je totiž specifickým rysem obrazové reprezentace, a proto chceme-li ji vysvětlit, musíme

⁵ Viz Goodman, Nelson (2007), *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*, Praha: Academia.

⁶ Goodman, 2007, s. 22

⁷ Viz Kelly, Michael (ed.) (1998), *Encyclopedia of Aesthetics (Vol. A)*, New York, Oxford University Press, s. 145.

⁸ Goodman, 2007, s. 22

porozumět spojení mezi vizuálními vlastnostmi obrazu a tím, co obraz reprezentuje. Portrét prvního vévody z Wellingtonu reprezentuje maršála Arthura Wellesleyho právě díky vizuálním vlastnostem, které jsou nějakým jedinečným způsobem spojeny s onou historickou postavou, která porazila Napoleona I., a s nikým nebo s ničím jiným. I když si lze představit situaci, v níž bude tento portrét používán k zastupování čehokoliv jiného, například povelu „Do útoku!“, nelze takové použití chápat jako obrazu náležité. Jinými slovy, portrét zde již nebude chápán jako obraz, neboť za stejným účelem může být použito téměř cokoliv jiného. Úspěšná teorie obrazové reprezentace tudíž nesmí chápat spojení mezi vizuálními vlastnostmi obrazu a tím, co je jím reprezentováno, za nahodilé.

Jiným významným filosofem, zabývajícím se otázkou reprezentace a oproti Goodmanovi akcentujícím vztah vizuálních vlastností obrazu a reprezentovaného, byl Richard Wollheim, jenž přišel s tzv. teorií vidění-v (*seeing-in theory*). Podle této teorie obraz reprezentuje *x*, protože jsme schopni vidět *x* v povrchových vlastnostech obrazu, a to díky tomu, že obraz je zamýšlen jako reprezentace *x*. Vztah mezi vizuálními vlastnostmi obrazu a reprezentovaného se tak ukazuje jako založený na intencích, neboť obrazu rozumíme tehdy, identifikujeme-li na základě vizuálních vlastností obrazu myšlenku, kterou chtěl malíř obrazem vyjádřit. Wollheim tak nejen bere v potaz vztah vizuálních vlastností a reprezentovaného, aniž by se odvolával na problematický pojem podobnosti, ale také dává zřetelněji vyniknout intenci jako nezbytnému faktoru reprezentace, čímž jednak nechal prostor pro schopnost obrazu reprezentovat fiktivní entity, a jednak zdůvodnil nesymetričnost vztahu mezi reprezentujícím a reprezentovaným, neboť zatímco obraz byl zamýšlen jako vyjádření *x*, opačně to neplatí. Pojetí malířových intencí jako kritéria pro správného rozumění dílu se nicméně jeví jako problematické, jak argumentují například Lopes či Monroe C. Bredsley a William K. Wimsatt.⁹ Podle těchto autorů není rozpoznání umělcových intencí pro porozumění dílu ani postačující, ani nezbytné. Odmítnutí jejich relevance pro porozumění dílu, resp. pro rozpoznání reprezentovaného předmětu, ovšem ještě neznamená, že by umělcovy intence byly pro dílo irelevantní v každém ohledu, tzn. že by nedocházelo k jejich uplatnění při tvorbě díla.¹⁰

Všimněme si přednosti a podobnosti, které Wollheimova teorie má vzhledem

9 Viz Lopes, Dominic (2004), *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon Press, kap. 8.1 a Wimsatt, W. K. & Bredsley, M. C. (1946), „The Intentional Fallacy“, *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3 (July-September), s. 468-488

10 Problémem, nakolik rozpoznání reprezentovaného předmětu závisí na identifikaci intencí tvůrce, se zde nemůžeme zabývat. Bude-li tedy reprezentovaný předmět vymezován pomocí autorových intencí, nebude toto pojetí zpochybňováno.

k teorii iluze. Předností Wollheimovy teorie je schopnost vysvětlit obrazovou reprezentaci způsobem, který je v souladu s podvojností (*twofoldness*) zakoušení obrazu, jež naopak teorie iluze vysvětlit nedokáže. Podle teorie iluze v nás obraz vyvolává zkušenost, která jakoby pochází z reprezentovaného předmětu, i když ten nemusí skutečně existovat, neboli díváním se na obraz v nás vzniká iluze, že vidíme samo reprezentované a nikoliv jeho zobrazení. Teorie iluze tudíž není schopna vysvětlit, jak můžeme zároveň zakoušet obraz, tj. jeho povrchové vlastnosti, a to, co je jím reprezentováno, neboť má-li v nás vzniknout iluze skutečné přítomnosti reprezentovaného, není možné, abychom zároveň vnímali povrchové vlastnosti obrazu (tahy štětcem, texturu plátna apod.) a reprezentovaný předmět sám jako skutečně přítomný. Naproti tomu Wollheimova teorie vysvětlit simultánní zakoušení obrazu a reprezentovaného nejen umožňuje, reprezentované totiž vidíme v obraze, nýbrž je považuje za zcela zásadní, neboť má podvojnost za bytostný rys zakoušení obrazové reprezentace a za to, čím se vidění-v odlišuje od běžného vidění.¹¹ Je-li ale podvojnost nutným rysem zakoušení obrazové reprezentace, pak Wollheimova teorie, podobně jako teorie iluze, selhává ve schopnosti obsáhnout různost obrazů. Zatímco teorie iluze nabízí vysvětlení obrazové reprezentace, které dobře funguje v případě tzv. *trompe-l'œil* maleb, jejichž cílem je vytvořit zobrazení, jehož zakoušení se bude co nejvíce shodovat s naší běžnou vizuální zkušeností, tedy vytvořit iluzi skutečnosti, které se ovšem v případě jiných malířských stylů, jejichž způsob zobrazení v nás způsobuje zkušenost, jež se od běžné vizuální zkušenosti více či méně liší, např. kubismu, jeví jako nefunkční, v případě Wollheimovy teorie je tomu přesně naopak. Teorie vidění-v je aplikovatelná na ty styly zobrazení, vyvolávající v nás zkušenost odlišnou od běžné vizuální zkušenosti, ale v případě *trompe-l'œil* maleb selhává. *Trompe-l'œil* malby jsou totiž druhem obrazu, jehož zakoušení se nevyznačuje nějakým speciálním způsobem vnímání, jakým je vidění-v, tzn. nedochází k fenoménu podvojnosti, nýbrž je kontinuální s běžným viděním.¹²

Ani Wollheimovu teorii vidění-v tudíž nelze považovat za zcela uspokojivý pokus o vysvětlení obrazové reprezentace. Naším cílem nicméně není představit teorii reprezentace, kterou bychom mohli označit za zcela úspěšnou, ale uvést požadavky

11 Viz Lopes, 2004, s. 48-50

12 Pokud by Wollheim namítl, že nedochází-li při zakoušení *trompe-l'œil* maleb k fenoménu dvojitosti, pak je nevnímáme jako obrazy, a že tudíž dvojitost je pro obrazy bytostná pouze tehdy, zakoušíme-li je jako obrazy, dopouštěl by se kruhového argumentu. Pokud by se vzdal požadavku dvojitosti jako bytostného rysu zkušenosti s obrazem, musel by uvést podmínky, jejichž splnění je nezbytné, aby naše vizuální zkušenost měla charakter vidění-v a nikoliv charakter běžného vidění, a ozřejmit jak se vidění-v liší od jiných druhů vidění, viz Lopes, 2004, s. 44-47.

a omezení, které jsou s problémem obrazové reprezentace spojeny a jež by mělo respektovat každé pojetí reprezentace, které bude v této práci uvedeno. Proto každá teorie obrazové reprezentace, kterou má být možné označit za uspokojivou, musí: i) vysvětlit schopnost reprezentovat fiktivní entitu; ii) považovat vizuální vlastnosti média za podstatné z hlediska reprezentace; iii) obsáhnout rozmanitost způsobů zobrazení; iv) být schopná vysvětlit možnost vnímat simultánně obraz a to, co je jím reprezentováno.

2.2 Intence a intencionalita

Intenci bývá rozuměno jako záměru, v jehož základu stojí myšlenka či myšlenky, které se snažíme realizovat jednáním, jež je příslušným záměrem vedeno. Intence je charakteristickým rysem myšlení, jež je zaměřeno na určitý předmět, který může a nemusí existovat, je tím, co význačným způsobem formuje lidské jednání i jeho výsledek, a proto se zdá sehrávat nepostradatelnou roli v tom, jak jím bude rozuměno. Podobnost mezi slovy „intence“ a „intencionální“ může svádět k domněnce, že je-li něco intencionální, pak je to založeno na intencích. Intence jsou nicméně jen zvláštním případem, v němž se intencionalita projevuje, učinit tento myšlenkový krok by proto bylo chybné. Intencionální totiž může být například také vidění, citový vztah či nějaký předmět, tedy něco, co nemusí být založeno na intencích či s nimi být v nějakém jiném spojení.

Pojem intencionality, jenž je pro naši práci relevantní, je tím, jak jej vymezila G. E. M. Anscombe.¹³ Anscombe si všímá, že slovesa „myslet“, „uctívat“, „vidět“ a jiná připouští dvojí způsob užití, materiální a intencionální, přičemž o způsobu jejich užití rozhoduje, k čemu se vztahují větné předměty, s nimiž jsou spojena. Pojí-li se sloveso s materiálním předmětem, pak se jedná o jeho materiální užití, naopak pojí-li se s intencionálním předmětem, je užíváno intencionálně. Intencionální předmět je takový předmět, u něž není podstatná otázka existence toho, k čemu odkazuje, resp. jemuž může a nemusí odpovídat nějaký skutečný korelát. To, k čemu intencionální předmět odkazuje, má pouze tzv. intencionální neexistenci (*intentional inexistence*), je tedy něčím, co „existuje“ jen v mysli. Materiální předmět je naopak takový předmět, u něž je existence skutečného korelátu implikována. Pro názornou ukázkou lze uvést Platónův výrok „Ten, kdo vidí, musí vidět něco.“, který lze chápat dvojím způsobem: 1) každé vidění musí mít nějaký obsah, tj. být

¹³ Anscombe, G. E. M. (1965), „The Intentionality of Sensation: A Grammatical Feature“, in: Butler, John (ed.), *Analytic Philosophy*, Oxford: Blackwell

„o něčem“, není ale podstatné, zda tomuto obsahu odpovídá nějaký skutečný korelát – např. „Za oknem vidím *spoustu sněhových vloček*.“; 2) předpokládá se existence něčeho, co je korelátem k tomu, co vidíme – např. „Nelze vidět *jednorožce*, neboť žádní jednorožci neexistují.“.

Jako intencionální tedy bude chápán každý vztah, kdy se *a* vztahuje k *b*, a to takovým způsobem, že *a* odkazuje k *b* jako ke svému obsahu, u něž není podstatné, zdali existuje, či nikoliv. Intencionalita je tudíž něčím, co náleží k mentálním fenomenům v kontrastu k fenomenům přírody, tj. fyziky.

3. Historické poznámky

Spory o povahu fotografie a její estetickou hodnotu nejsou něčím, co by se objevilo až s příchodem 20. století či snad až se Scrutonovou esejí *Photography and Representation*, nýbrž začaly společně s vynálezem fotografie, či záhy poté.

Za iniciátory těchto sporů můžeme považovat nikoliv filosofy či umělce, ale přírodní vědce, kteří jako první rozpoznali schopnost fotografie reprodukovat přírodu s do té doby nedosažitelnou přesností detailů a možnost jejího využití pro vědecké účely. Významné postavení mezi nimi, kromě vynálezců fotografie, mají François Arago a Louis Joseph Gay-Lussac, kteří se svou podporou o vznik fotografie přímo zasloužili. Fotografie tedy byla od samotného jejího počátku chápána jako objektivní kopie přírody, tzn. jako čistě mechanické médium vylučující zkreslení za strany člověka, jak je tomu v případě maleb. Tento názor však nebyl vlastní pouze přírodním vědcům, ale rovněž i některým osobnostem pohybujícím se v humanitní či přímo umělecké oblasti. I umělecký kritik John Ruskin, považoval v souvislosti s fotografií za zásadní, „že fotograf opravdu nějak musí reprodukovat objekty před objektivem; že nepochybně postrádá umělcovu svobodu nakládat v zájmu své vnitřní vize s existujícími tvary a prostorovými souvztažnostmi“.¹⁴ Toto pojetí fotografie jako pouhého záznamu přírody bývá nazýváno realistickým.

¹⁴ Kracauer, Sigmund (1997), „Photography“, in: *Theory of film: the redemption of physical reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press, s. 4. Překlad je převzat z Čisáň, Karel (ed.) (2004), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové.

Odpověď na realistické pojetí fotografie na sebe nedala dlouho čekat, již fotograf a malíř miniatur Sir William Newton, prohlásil, že „*fotografický obraz by mohl a měl být pozměněn tak, aby výsledek odpovídal »uznávaným principům výtvarného umění«*“.¹⁵ Dnes, více jak 150 let od okamžiku, kdy fotografie spatřila světlo světa, se může zdát být zbytečné pochybovat o tom, že Newtonova výzva byla vyslyšena, neboť během oněch let se objevilo nemalé množství fotografů, jejichž snímky jsou obecně uznávány jako umělecká díla a nejsou považovány za pouhé kopie přírody. Nicméně začátky umělecké fotografie byly pozvolné a jejich umělecká hodnota byla zprvu sporná. Za průkopníka umělecké fotografie může být považován Antoine Samuel Adam-Salomon, který svých výsledků, připomínajících Rembrandtovy obrazy, dosahoval metodou kreativního nasvěcování.¹⁶ Avšak Adam-Salomon nebyl jediný, kdo si vyvinul osobitý způsob fotografování, neméně hodnotných výsledků dosahovali i například Julia Margaret Cameron či Henry Peach Robinson. V průběhu 19. století se tedy zformovaly dvě názorové skupiny, jejichž zastánci spolu vedli spor nikoliv o to, zdali je fotografie závislá na kauzálním procesu – tento fakt byl uznáván oběma skupinami –, nýbrž o povahu fotografie z estetického hlediska. Zatímco podle jedněch se fotografie vyznačuje povahou, která jí brání v možnosti být prostředkem uměleckého způsobu vyjadřování, podle druhých povaha fotografie tomu, aby mohla být druhem umění, nijak nebrání.

V podobném duchu tato debata pokračovala i ve 20. století, byl však opuštěn naivní realismus ležící v pozadí postojů obou zmíněných názorových skupin. Nikdo z nich totiž nedokázal plně rozpoznat typ kreativity, která může být v rámci fotografického procesu uplatněna, a bylo obecně předpokládáno, že fotografie zobrazuje věci takové jaké jsou. Nicméně i ve 20. století existovaly dvě názorové skupiny, z nichž jedna navazovala na realisty, a to důrazem na zaznamenávající a odhalující funkci fotografického přístroje, a druhá, která akcentovala kreativitu, jež mohl fotograf během fotografického procesu uplatnit, aby dosáhl esteticky hodnotného výsledku. Nutno poznamenat, že k výraznějšímu posunu v důvěryhodnosti prosazovaného stanoviska, se podařilo dosáhnout především druhé skupině, tedy těm, kdo fotografii chápali jako způsob uměleckého vyjádření, a to zejména díky činnosti takových fotografů, jakým byl například Man Ray. Ray a jemu podobní fotografové dokázali vytvořit fotografická díla, která, zdá se, již nelze považovat za pouhé reprodukce přírody, ale spíše za zhmotnění toho, co experimentální fotograf Leo

¹⁵ Kracauer, 1997, s. 6

¹⁶ Tamtéž, s. 6

Katz nazývá „*subjektivní prožitky, osobní vize a dynamika naší imaginace*“.¹⁷

O to překvapivější je závěr, k němuž dochází Scruton ve své eseji *Photography and Representation*. Scruton sice neodmítá, že by fotografie mohla být předmětem jakéhokoliv estetického zájmu, připouští, že lze o fotografii projevovat abstraktní estetický zájem, který ovšem nelze považovat za fotografii vlastní, nemůže být nicméně podle něj předmětem estetického zájmu jako reprezentace, a to právě kvůli kauzálnímu spojení, jež má se svým předmětem.

¹⁷ Tamtéž, s. 10

II. Fotografie jako čistě mechanické médium

1. *Scruton: Photography and Representation*

Scrutonovo zabývání se schopností fotografie být reprezentací je motivováno otázkou, zdali je film samostatnou formou umění či nikoliv. Tuto otázku je podle Scrutona zapotřebí nahradit otázkou základnější, totiž zdali je fotografie vůbec schopna něco reprezentovat, tzn. je nutné prověřit, zdali existuje vlastnost společná malířství i fotografii, díky které by mohly být právem nazývány reprezentacemi. Ačkoliv se fotografie zprvu zdá být reprezentací, neboť se vyznačuje stejnou vlastností, kterou k reprezentaci využívá malířství, totiž schopnost sdílet, v jistém smyslu, vzhled svého předmětu (subject)¹⁸, tj. toho, co je reprezentováno, je podle Scrutona mezi fotografií a malířstvím podstatný rozdíl, který zdůvodňuje, proč malby (*paintings*) jsou reprezentacemi, zatímco fotografie nikoliv. Scruton proto dochází k závěru, že vyznačuje-li se film schopností reprezentovat, pak jeho původ nemůže být fotografický, ale závisí na jiné formě reprezentačního umění, tj. na divadle, a tudíž není samostatnou formou umění. Co je oním podstatným rozdílem? Pro odpověď přejdeme nyní k představení Scrutonovy eseje a argumentů v ní předložených.

1.1 Vymezení reprezentace

Scruton v této eseji nepodává ucelené pojednání obrazové reprezentace, a i když většinu své pozornosti věnuje kritice dvěma „klasickým“ teoriím, totiž teorii podobnosti a především sémantické teorii reprezentace, z dostupných vyjádření se ukazuje, že je zastáncem určitého typu tzv. aspektuální teorie reprezentace.

Vyznačují-li se malba i fotografie schopností sdílet, v jistém smyslu, vlastnosti svých předmětů, tj. mají-li schopnost se svým předmětům podobat, a je-li zároveň

¹⁸ Ze všech variant, jimiž lze slovo „subject“ přeložit, volíme s ohledem na český překlad Scrutonovy eseje výraz „předmět“, viz Scruton, Roger (2005), „Fotografie a zobrazení“ in: Estetické porozumění: eseje o filosofii, umění a kultuře, Brno: Barrister & Principal.

podobnost mezi nimi příčinou reprezentace, muselo by platit, že fotografie je jejím vzorovým případem, neboť jedním z význačných rysů fotografie je její schopnost zachycovat vzhled vyfotografovaného předmětu důvěryhodněji a přesněji než malba. Naproti tomu malba by byla jen nedokonalou reprezentací, neboť jednak ve většině případů zachycuje vzhled svého předmětu jen ve zjednodušené podobě, tzn. vypouští velké množství detailů, jednak o přesné zachycení vzhledu svého předmětu ani neusiluje, často totiž dochází k záměrné úpravě podle intencí malíře. Odmítá-li tudíž Scruton, že by fotografie byla reprezentací, pak odmítá podobnost jako vysvětlující princip reprezentace a s tím i teorie podobnosti.

Sémantická teorie reprezentace je pro Scrutona nepřijatelná nejen kvůli chápání vztahu mezi vizuálními vlastnostmi malby a předmětem jako nahodilého, ale rovněž kvůli nemožnosti najít v případě maleb něco, co by odpovídalo nezbytnému prvku jazyka, jímž je gramatika, tj. souboru sémantických a syntaktických pravidel. Díky gramatice je v jazyce možné z konečného počtu minimálních významových jednotek a pravidel jejich skládání vytvářet nekonečné množství vět, neboli gramatika má generativní funkci. Tomuto nekonečnému množství vět jsme schopni porozumět, známe-li význam jejich částí a pravidla, podle nichž jsou skládány, zatímco minimálním významovým částem rozumíme tehdy, známe-li jejich referenci. Rozumění větám se tak uskutečňuje jiným způsobem, než rozumění jejich částem. U maleb, podle Scrutona, nejen nejsme schopni podat pravidla, která by nám umožnila určit minimální jednotky s významem, ale také se způsob rozumění malbě jako celku neliší od způsobu rozumění jejím částem, neboť i když je možné říci, že malbám rozumíme díky referenční funkci jejich částí, těmto částem opět rozumíme tímto způsobem, a tak *ad infinitum*. Jak malbám, tak jejím částem podle Scrutona rozumíme skrze přirozenou funkci běžného oka (*natural function of the normal eye*).¹⁹ Rozumění malbě se tedy neuskutečňuje pomocí aplikace pravidel či konvencí, ale pouhým viděním. Pro přijetí sémantického pojetí reprezentace nemůže být důvodem ani možnost připisovat malbám pravdivost či nepravdivost,²⁰ neboť pravdivost není vlastností malby tak, jak je vlastností vět, nýbrž pouze v derivovaném smyslu. Pravdivost malby se totiž netýká vztahu mezi ní a světem, nýbrž mezi intencionálním předmětem pohledu²¹, tj. tím,

¹⁹ Scruton, 1983, s. 107-108

²⁰ Scruton považuje možnost označit malbu za pravdivou, či nepravdivou za zásadní, neboť bez možnosti aplikovat pojem pravdy by nebyl vysvětlitelný realismus, viz tamtéž, s. 108.

²¹ Scruton rozlišuje tři druhy předmětů (*object*): 1) intencionální předmět pohledu, jenž je tím, jako co divák malbu vidí; 2) reprezentovaný předmět, jenž je tím, jako čeho zobrazení byla malba zamýšlena; 3) materiální předmět pohledu, jímž je malba, tj. hmotný objekt, viz tamtéž, s. 104. Při rozlišení mezi

jako co divák malbu vidí, a předmětem, o jehož zobrazení malíř usiluje. Pravdivost malby je tedy záležitostí korespondence mezi divákovým rozuměním malbě a tou částí světa, kterou malba reprezentuje. Označuje-li se tudíž malba jako reference, nelze zde tento termín chápat ve stejném smyslu, v jakém se užívá v souvislosti s jazykem, ale také neposkytuje žádné vysvětlení způsobu, jímž malby reprezentují.

Rozumění malbám i fotografiím spočívá ve vnímání, schopnost vidět-v však nalézá uplatnění v obou případech, a proto nemůže být rozlišujícím znakem mezi tím, co je reprezentace a co nikoliv. Přesto se způsob, jímž vnímáme malby, a způsob, jímž vnímáme fotografie, od sebe navzájem liší a tento rozdíl prozrazuje, proč malba je reprezentací a fotografie ne. Na rozdíl od fotografie se totiž při vnímání malby nezbytně uplatňuje schopnost vidění-jako, jež v sobě zahrnuje interpretaci.²² Vidět něco jako něco znamená vidět to jako výtvar lidské činnosti, tedy něco, čehož produkce je vedena určitou intencí a co je vyjádřením myšlenek, jež stojí v základu této intence.²³ Zdali ovšem budeme něco vidět jako výtvar lidské činnosti, není arbitrární, ale závisí na našem rozumění možnostem a konvencím, jež jsou s daným médiem spjaté. Každá malba předpokládá tvůrce, který ji namaluje. Tvůrce při malování usiluje o to, aby výsledná podoba jeho díla byla co nejzdařilejším vyjádřením toho, co chce sdělit, a proto, ve většině případů, neusiluje o co nejrealističtější vzhled malby, ale upravuje její vzhled tak, aby případnému divákovi nabídl vodítka, na jejichž základě může divák umělcovo sdělení odhalit. Výsledné dílo je tudíž smyslovým vyjádřením umělcových myšlenek, a proto v konečném důsledku vlastnosti malby ovlivňují nejen to, co divák v malbě vidí, ale také to, jak to vidí. Reprezentací je tedy podle Scrutona takové médium, které je inherentně intencionální, tzn. díky své vlastní povaze umožňuje komunikovat myšlenky o svém předmětu.

intencionálním a materiálním předmětem se Scruton opírá o rozlišení vypracované G. E. M. Anscombe, jež bylo představeno v úvodní části naší práce.

22 Schopnost vidět-jako lze připsat oběma způsobům zobrazení, avšak pokud se tak činí, pak se výraz „vidět-jako“ užívá ve zvláštním smyslu, kdy se jím míní schopnost vidět x jako y , aniž bychom byli přesvědčeni či sváděni k přesvědčení, že x je y , viz tamtéž, s. 104; nebo se sice jedná o užití v běžném smyslu, v takovém případě to ale není zásluhou fotografického média, což ještě uvidíme.

23 Rozpoznat něco jako intencionální musí být podle Scrutona výsledkem vnímání a nikoliv úsudku, jak propagují inferencialistická pojetí vnímání, podle kterých existují základní vnímatelné jednotky, např. smyslová data, z nichž je následně usuzováno na existenci jiných věcí. Tato pojetí jsou podle Scrutona chybná jednak z psychologického hlediska, neboť neexistuje kritérium pro rozlišení data od úsudku, jednak z epistemologického hlediska, neboť poznání smyslové zkušenosti občas předpokládá poznání „vyvozených“ entit, viz tamtéž, s. 106-107.

1.2 Projekt ideální fotografie

V prvním paragrafu své eseje Scruton činí metodický krok, který mu má umožnit najít specifické rysy malby a fotografie a zároveň mezi nimi podržet co největší rozdíl. Tímto krokem je odmítnutí zabývat se aktuálními fotografiemi a malbami a omezení se pouze na jejich ideální formy. Ideální fotografií a malbou se však nemíní nějaký vzor, o který by malíři a fotografové měli usilovat, ale logické ideály, které, ač jsou pouhými fikcemi, a tudíž nikde neexistují, jsou jakési podmínky možnosti, bez nichž by aktuální fotografie a malby nemohly existovat, a které vyzdvihují jejich specifické rysy, jimiž se od sebe malba a fotografie liší a k nimž je potřeba přihlížet, má-li jim být adekvátně rozuměno.

Definičním rysem ideální malby je intencionální vztah ke svému předmětu, tzn. malba neimplikuje jeho existenci, a pokud její předmět existuje, pak nemusí vypadat tak, jak je malbou zobrazen. Intencionální vztah mezi malbou a jejím předmětem je zajištěn umělcovou činností, tj. tvůrčím aktem, kterou tak lze nazývat reprezentačním aktem, což se ukazuje tehdy, pokoušíme-li se vztah mezi malbou a jejím předmětem charakterizovat, neboť do vysvětlení vztahu mezi nimi je nutné zahrnout rovněž popis umělcových intencí.

Naproti tomu ideální fotografie je definována kauzálním vztahem ke svému předmětu, v důsledku čehož je implikována jednak jeho existence, jednak objektivní zpodobnění jeho vzhledu. Fotografické zobrazení je navíc realistické, tzn. předmět je na fotografii, alespoň v podstatných rysech²⁴, zobrazen tak, jak vypadá ve skutečnosti. Vzhled fotografie nás proto nezajímá jako ztvárnění fotografových intencí, ale spíše kvůli její schopnosti věrně zobrazovat svůj předmět. Při charakterizaci vztahu mezi fotografií a jejím předmětem tudíž nejsou popisovány fotografovy intence, ale kauzální proces, neříkáme jako čeho vyjádření fotograf svou fotografií zamýšlel, ale co stálo před objektivem. Proto chceme-li rozumět fotografii jako fotografii, je nutné tuto kauzální závislost zohlednit.

²⁴ I na fotografii je předmět zobrazen s určitým zkreslením, ať už se týká barev, tvaru či velikosti, toto zkreslení je však dáno pouze fotografickým procesem (světelnými podmínkami, objektivem, nastavením fotoaparátu, popřípadě druhem zvoleného filmu) a nikoliv tak, jak tomu je v případě malby, tzn. zkreslení u fotografie je objektivní či neutrální.

1.3 Fotografie jako znak

Významný rozdíl mezi ideální fotografií a malbou se ukazuje ve spojitosti s časem. Zatímco fotografie je schopna zachytit pouze vzhled svého předmětu v určitém okamžiku jeho existence, tedy pouze to, co je pomíjivé, malba usiluje ztvárnění trvalého a svůj předmět reprezentuje v jeho trvání, a to i když ukazuje určitý okamžik jeho existence.²⁵ Fotografie je totiž díky své mechanické povaze závislá na vzájemném vztahu dvou událostí, a tudíž může zobrazovat pouze to, co se odehrávalo v určitý okamžik ve fotografově přítomnosti. U malby žádné takové omezení vzhledem k jejímu předmětu není, neboť cílem malíře není zachytit vzhled předmětu v nějakém okamžiku, ale vyjádřit o něm myšlenku ve smyslové podobě.

Fotograf sice může vytvořit fotografii, která, ačkoliv zachycuje prchavé, bude odkazovat k něčemu trvalému, nemůže však vytvořit fotografii, která by trvalé vyjadřovala způsobem, jímž to činí malba. Mezi fotografií a malbou je tudíž třeba rozlišovat jako mezi znakem a výrazem, neboť zatímco znak trvalého nám umožňuje usuzovat na jeho vlastnosti, výraz trvalého propůjčuje hlas myšlence o jeho podstatě.²⁶

1.4 Fotografie jako svědectví

1.4.1 Neschopnost fotografie zobrazit fiktivní entitu

Malba jako výsledek spontánní lidské činnosti nezávislé na existenci toho, co má být namalováno, se vyznačuje podstatným rysem reprezentace, jímž je schopnost zobrazovat fiktivní entity. Můžeme se tak setkat s malbami Dona Quijota, Pegase apod. Naproti tomu ideální fotografie je závislá na kauzálním spojení se svým předmětem, z čehož plynou určitá omezení ohledně toho, co může být na fotografii zobrazeno, a to nejen vzhledem k času. Aby něco mohlo být na výsledném snímku, musí to nejdříve stát před objektivem, neboť je-li fotografie závislá na kauzálním působení svého předmětu, tj. na dopadu odrážejících se světelných paprsků, nelze vytvořit fotografii něčeho, co před objektivem nikdy stát nemohlo. To, co je na fotografii zobrazeno, tak musí mít svůj původ

²⁵ Tamtéž, s. 110

²⁶ Pro názornou představu rozdílu mezi znakem něčeho a jeho výrazem Scruton uvádí příklad s člověkem, který na výzvu, aby hájil svého přítele, mlčí. Z jeho mlčení lze usuzovat na vinu jeho přítele, tzn. poskytl znak o přítelově vině, jeho mlčení však nelze pojímat jako vyjádření myšlenky o vině přítele. Tamtéž, s. 111

v něčem, co skutečně existovalo v okamžiku pořizování fotografie, a proto fotografie není schopna zobrazit fiktivní entitu.

Lze sice namítnout, že existují fotografie, které mají reprezentovat fiktivní entity jako je Don Quijote. Například fotografie Mela Gibsona v roli Hamleta, může být považována za reprezentaci Hamleta, spíše než za reprezentaci Mela Gibsona v roli Hamleta, takový případ však naráží na problém, jemuž se budeme věnovat za nedlouho.

1.4.2 Transparentnost fotografie

Závislost ideální fotografie na kauzálním spojení s jejím předmětem, neboli její mechanická povaha umožňuje ideální fotografii zobrazovat svůj předmět tak, jak v podstatných rysech vypadal v nějakém časovém okamžiku i ve skutečnosti, a nikoliv tak, jak jej viděl fotograf. Díky schopnosti fotografie sdílet, v jistém smyslu, vlastnosti se svým předmětem, dochází k reprodukci jeho vzhledu, a na fotografii tudíž nepohlížíme jako na reprezentaci, ale dá se říci, že jejím prostřednictvím vidíme předmět sám, tzn. fotografie je vůči svému předmětu transparentní. Jinými slovy, to, co vidíme na fotografii, se v nejvyšší možné míře podobá tomu, co vidíme, při zakoušení předmětu samotného, je-li nazírán ve stejném okamžiku a ze stejného úhlu pohledu, fotografie lze proto považovat za pouhou kopii vzhledu svého předmětu.²⁷ Naproti tomu malba není jen prostředkem k vidění jejího předmětu, nýbrž její předmět je prostředkem k tomu, abychom viděli, co malba reprezentuje. Nicméně chceme-li říci, o čem je malba, na niž se díváme, nestačí říci, co sloužilo malířovi jako model či popsat její vzhled, ale je nutné podat interpretaci vysvětlující, jakým způsobem je její předmět viděn, tzn. podat explikaci myšlenky, kterou malba o svém předmětu vyjadřuje. Malba je tudíž transparentní vůči malířovým intencím.

Fotografie, na rozdíl od malby, má sklon k identitě vzhledu se svým předmětem, čili být mu co nejvíce podobná. A právě podobnost je tím, co nás svádí považovat fotografii za reprezentaci. Nebýt této podobnosti, nebyli bychom schopni určit, co je jejím předmětem a jak vypadal, leda pomocí vědeckého poznání, tj. díky znalosti kódu, který by nám umožnil na základě dostupných informací předmět odhalit a zrekonstruovat jeho vzhled. Takové poznání by ovšem činilo zájem o vizuální stránku fotografie irelevantní.

27 Tamtéž. s. 111

Scruton v této souvislosti vyzývá k srovnání s elektronovým mikroskopem, který pomocí určitého kódu převádí atomickou struktura krystalu na pásku pomocí perforace. Pokud bychom proděravěnou pásku pokládali za reprezentaci atomické struktury krystalu, pak bychom museli za reprezentační akt považovat jakýkoliv kauzální vztah, který by nám umožňoval z účinku usuzovat na vlastnosti příčiny. Takové pojetí reprezentace však Scruton považuje za nezajímavé.

Příklad s elektronovým mikroskopem tedy ukazuje na neschopnost ideální fotografie reprezentovat svůj předmět jinak než skrze podobnost s ním a zároveň jej *reprezentovat* způsobem, kterým reprezentuje cokoli jiného.²⁸ Kdybychom totiž chtěli říci, že ideální fotografie reprezentuje svůj předmět *jako* něco jiného, tj. jinak, než jak vypadal, museli bychom předpokládat, že fotografie alespoň v některých případech reprezentuje svůj předmět jako takový, jak vypadá. Způsob, kterým by fotografie reprezentovala, by tudíž byl „reprezentací-jako“. V takovém případě by ale reprezentativní charakter fotografie nezávisel na ni samé, nýbrž na něčem jí vnějším. Řekneme-li totiž, že *x* reprezentuje *y* jako *z*, pak neexistuje popis, kterým bychom mohli nahradit „*z*“ a který by měl svůj původ ve fotografickém procesu a ne v nějaké činnosti, která mu předchází či po něm následuje. Jinými slovy reprezentace by buď byla hotova již před začátkem fotografického procesu, nebo by její reprezentační status byl důsledkem způsobu jejího použití.

1.5 Fotografie jako pouhý záznam

Proč fotografie Mela Gibsona v roli Hamleta není reprezentací Hamleta, tedy fiktivní entity? Respektive, v jaké smyslu lze v tomto případě o Hamletově reprezentaci mluvit?

Vyfotíme-li Mela Gibsona v převleku Hamleta, nevytváříme tím reprezentaci Hamleta, ale pouze pořizujeme záznam jeho reprezentace. Jinými slovy, nevytváříme fotografickou reprezentaci Hamleta, ale pořizujeme fotografii Hamletovy reprezentace,²⁹ neboť tím, co reprezentuje Hamleta, je Mel Gibson, jenž je za něj převlečen. Reprezentace fiktivní entity se proto odehrává na úrovni, která fotografii předchází. Stejně tak,

28 Scrutonovo zvýraznění, viz tamtéž, s. 114.

29 Tamtéž, s. 112

vyfotíme-li nahou ženu s draperií a pojmenujeme-li výslednou fotografií „Venuše“, je reprezentace hotova již před pořízením fotografie. Mezi těmito dvěma příklady, se však zdá být jistý rozdíl, neboť zatímco Mel Gibson plní roli Hamletovy reprezentace zcela vědomě, nahá žena s draperií sloužící jako model se zdá hrát roli Venuše, aniž by věděla, jakou roli hraje, z čehož by vyplývalo, že různé předměty mohou reprezentovat, aniž by vědomě vykonávaly nějaký reprezentační akt. Scruton však odmítá, že by to byla žena sloužící jako model, kdo reprezentuje Venuši, nýbrž fotograf, jenž ji k reprezentaci používá.³⁰ Není to žena sloužící jako model, nýbrž fotograf, kdo vykonává reprezentační akt, tj. aranžování apod., avšak je to nahá žena s draperií, kdo reprezentaci Venuše ztělesňuje, a proto k realizaci reprezentace Venuše dochází před pořízením fotografie.

1.6 Fotografie jako ostenze

Fotografie fiktivních entit však nemusí být vytvářeny jen pomocí aranžování, existují i takové případy, kdy za účelem vytvoření fotografie fiktivní entity nemusí být vytvářena nezávislá reprezentace. V této souvislosti Scruton využívá Wollheimův příklad se Silénem, kdy je vyfocen opilý tramp a k výslednému snímku je přiřazen název Silénos, a ptá se, zda taková situace není srovnatelná s případem, kdy je opilý tramp použit jako model pro malbu Siléna. V návaznosti na tuto variantu získávání reprezentačního statusu Scruton vyzývá k představení si situace, kdy člověk kráčející po ulici spatří opilého trampa a řka „Silénos“ na něj ukáže prstem. V takovém případě lze sice říci, že opilý tramp se stává reprezentací Siléna, ale pouze díky vyjádření reprezentační myšlenky: „Představ si tohoto člověka jako Siléna.“; která byla dohotovena pomocí aktu ostenze. Stejným způsobem, jakým funguje natažený prst, funguje podle Scrutona také fotoaparát. Může-li však být fotoaparát nahrazen nataženým prstem, pak nemůže v rámci aktu, kterým je uskutečňována reprezentace, hrát podstatnou roli, nýbrž je pouze něčím nahodilým. Pokud by tedy Wollheimův příklad měl dokládat, že fotografie mohou být reprezentacemi, muselo by to samé platit také o ukazováčku, což by neznamenal nic jiného, než smazat rozdíl mezi tím, co je pro vyjádření reprezentační myšlenky podstatné a co je jen nahodilé. Důsledkem takové přístupu by byla teorie, podle níž by bylo reprezentací vše, co hraje nějakou roli při vyjádření myšlenky, a která implikuje následující obtíže: i) chybělo by zdůvodnění estetické význačnosti reprezentace; ii) byl by smazán rozdíl mezi

30 Tamtéž, s. 112

reprezentačním a nereprezentačním uměním.³¹

Oproti tomu, malba je, podobně jako věta, uceleným vyjádřením myšlenky, tzn. k vyjádření reprezentační myšlenky není kromě malby zapotřebí něčeho jiného, co by hrálo podstatnou roli v reprezentaci. Malíř sice může použít opilého trampa či nahou ženu s draperií jako modely, avšak chce-li vytvořit reprezentaci Siléna či Venuše, není na nich závislý a vystačí si s reprezentační myšlenkou, kterou chce vyjádřit, jako jediným „modelem“. A právě díky schopnosti malby být uceleným vyjádřením myšlenky, lze reprezentaci považovat za její vnitřní vlastnost a nikoliv jen za vlastnost procesu, jehož je malba součástí.³²

1.7 Fotografie a estetický zájem

O fotografii podle Scrutona nelze mít estetický zájem jako o fotografickou reprezentaci, nýbrž buď čistě abstraktní zájem, nebo je k ní možné zaujmout pouhý postoj zvědavosti. Mít o něco estetický zájem jako o reprezentaci, totiž znamená mít o to zájem jako o zobrazení něčeho jiného. O fotografii je ale možné mít zájem jen buď jakožto o konstrukci linií a tvarů, kdy je abstrahováno od zobrazeného předmětu, nebo o ni můžeme mít zájem jen kvůli jejímu předmětu. Platí-li první, pak o fotografii nemáme zájem jako o fotografii, neboť abstraktní estetický zájem můžeme mít takřka o cokoliv. V druhém případě nemáme zájem o ni, ale o předmět, který zobrazuje, resp. fotografie slouží pouze jako náhražka za něj.

Scruton si všímá, že se dopouští zdánlivé kontradikce, když definuje estetický zájem o reprezentaci jako zájem o věc, která se vztahuje k něčemu jinému, neboť estetický zájem je obecně považován za druh zájmu, který o věc projevujeme pro ni samu a ne pro něco jiného. Tato kontradikce se nicméně ukáže být pouze zdánlivou uvědomíme-li si, jaká role v případě estetického zájmu náleží pravdě. Z hlediska estetického zájmu je irrelevantní, zdali k zobrazenému lze nalézt skutečně existující korelát, a pokud existuje něco, k čemu se zobrazení vztahuje, pak není podstatné, zda vypadá tak, jak je vyobrazeno. Jinými slovy, pravda má estetickou relevanci pouze tehdy, lze-li jí pojímat jako věrnost zachycené situaci a nikoliv jako „věrnost faktům“.³³ Jak již bylo poznamenáno výše, pravdivost malby

31 Tamtéž, s. 113

32 Tamtéž, s. 113

33 Tamtéž, s. 115

nezávisí na jejím vztahu k vnějšímu světu, ale na vztahu divákova vnímání ke světu. Zobrazuje-li malba nějakou událost, je zcela nepodstatné, zdali se tato událost skutečně stala a zdali se stala tak, je na malbě znázorněno, nýbrž pravdivost malby tkví v tom, o jak zdařilé znázornění jejího předmětu se jedná, zdali na jejím základě může divák odhalit její předmět.

Naproti tomu fotografie vinou kauzálního spojení se svým předmětem je věrná faktům a *měli* bychom se o ni zajímat právě kvůli schopnosti věrně zachycovat skutečnost. Kvůli mechanické povaze fotografie přejímá vlastnosti svého předmětu, a je tudíž například dojímavá právě tehdy, je-li dojímavý její předmět. Projevovat estetický zájem o fotografii je proto totéž, jako projevovat zájem o předmět samotný, a fotografie slouží pouze jako jeho náhražka. Zde se rovněž ukazuje důvod onoho „*měli*“, neboť je-li projevovat zájem o fotografie totéž jako projevovat zájem o předmět sám, pak pokud bychom projevovali estetický zájem o fotografii utrpení, bylo by to totéž jako projevovat estetický zájem o utrpení samo, což je podle Scrutona obtížné a nemístné. Poznání mechanické povahy fotografie nás tudíž nutí zaujmout k ní čistě praktický postoj,³⁴ tzn. k fotografii nezaujímáme postoj estetického zájmu, ale spíše postoj zvědavosti.

Rozdíl mezi zájmem, který projevujeme o malbu, a zvědavostí, kterou projevujeme o fotografie, se zřetelně ukazuje v odpovědích na otázku „Proč se na to díváš?“. Zatímco v případě fotografií se odpověď zmiňuje o rysech předmětu, u maleb je důvodem jen pozorovatelná stránka zachycená v obraze (*the observable aspect captured in the picture*).³⁵ V případě fotografie jsou to tedy vlastnosti náležející předmětu samému, u malby jsou to vlastnosti, jimiž malba charakterizuje svůj předmět.

Koncem sedmého paragrafu své eseje Scruton vyzývá k myšlenkovému experimentu, jehož prozkoumání věnuje celý osmý paragraf. Vyzývá čtenáře, aby si představil, že není nevyhnutelné k fotografiím, a to i k těm ideálním, přistupovat způsobem, který právě popsal, nýbrž naopak. Předpokládá se, že by fotografie byla reprezentací a předmětem estetického zájmu stejným způsobem jako malby. Již tedy nebude záležet na tom, zdali předmět fotografie existuje a zdali vypadá tak, jak je na fotografii zobrazen, a objektem našeho zájmu nebude to, co bylo vyfotografováno, ale způsob zobrazení. Fotografie rovněž již nebude pouhou nápodobou, ale bude vizuálním

34 Tamtéž, s. 115-116

35 Tamtéž, s. 116

výrazem reprezentované myšlenky.³⁶

Výchozím bodem pro zkoumání možnosti fotografie být předmětem estetického zájmu jako fotografická reprezentace je Scrutonovi tvrzení, podle nějž estetický zájem o nějakou věc, tj. zájem, kterým o ni máme jako o celek a pro ni samu, implikuje zájem o každý její vnímatelný detail. Argumentem mu je absence kritéria, jež by nám umožnilo rozlišit vlastnosti, které jsou pro náš zájem relevantní a které nikoliv, a jež by bylo získatelné pouze z vizuálních vlastností oné věci. Vzhledem ke každé viditelné vlastnosti věci, je tudíž možné klást otázku, proč je tomu tak a ne jinak. Máme-li mít o fotografii zájem pro ni samu, pak musí mít fotograf v moci veškerý viditelný detail fotografie, čemuž ovšem brání její mechanická povaha. Fotograf není schopen mít vládu nad všemi detaily podle Scrutona dokonce ani v těch případech, kdy se jedná o vysoce zaranžované fotografie, neboť fotografii schází charakteristiky stylu, které by umožňovaly divákům fotografový záměr odhalit, a to na základě vizuálních vlastností fotografie. Absence stylu, činí otázku, proč tak a ne jinak, alespoň v případě detailů zbytečnou, a proto se hledání významu ve fotografii přinejmenším redukuje, či se stává zcela marné. Jinými slovy, detail je vůči svému předmětu transparentní, a proto zájem o něj nemá žádný smysl.

Nabízí se možnost jít ještě o krok dále a připustit, že fotograf může mít vládu nad každým detailem fotografie, neboť ačkoliv existují určité detaily, které fotograf aranžováním scény, nastavením fotoaparátu apod. nemůže ovlivnit, může výslednou fotografii následně upravit podle svých záměrů. V takovém případě se ovšem z fotografa stal malíř a fotografie byla redukována na rámeček, v jehož rámci mohou být úpravy prováděny. S fotografií zde již není zacházeno jako s ideální fotografií, ale jako s ideální malbou, došlo tedy k proměně typu média.

1.8 Odpovědi na možné námitky

1.8.1 Kruhový argument

Nedopustil se Scruton kruhového argumentu, když umožnil fotografii získat reprezentační význam pouze jedním způsobem, a to takovým, který nutí fotografii podřídít se cílům malířství? Nemůže se stát fotografie reprezentací, díky jiným výrazovým

36 Tamtéž, s. 116

prostředkům než těm, které používá malířství? Scruton tuto námitku předjímá, a proto prověřuje alternativní způsob, který bývá uváděn jako relevantní pro schopnost fotografie být reprezentací.

Obhájci reprezentativního charakteru fotografie poukazují na fakt, že fotograf volí, co bude vyfotografováno, a tudíž to, co je na výsledném snímku není výsledkem náhody. Nevolí však pouze předmět, ale také úhel pohledu či kompozici, způsob nasvícení a tóny barev. Fotograf tudíž zprostředkovává způsob, kterým věci vidí, a nezachycuje je pouze takové, jaké jsou. Nabízí na ně osobitý pohled, kterým odhaluje věci, jichž si běžně nevšímáme či dokonce nemohou být bez fotografie pozorovány. Fotografické umění tedy využívá jiných výrazových prostředků než malířství a tyto prostředky umožňují fotografii být reprezentačním uměním.

Scruton nicméně odmítá, že by jej tato námitka nutila zrevidovat jeho pozici a jako odpověď nabízí příklad se zrcadly. Představme si instalaci zrcadel, kde bude každé zrcadlo postaveno s určitým záměrem, a která bude obsahovat rovněž zakřivená zrcadla. Taková instalace sice může vytvářet efekty, které budou krásné a budou odhalovat nějaké „pravdy“ o věcech, které nejsou normálně dostupné, nebude však případem reprezentačního umění, neboť to, co v nich vidíme, je to, co před ně vstupuje, a nikoliv jeho reprezentace. Vstupuje-li před ně například nějaký člověk, pak tím, co v zrcadle vidíme, je *on*, nikoliv jeho reprezentace. Zrcadla sice mohou zahrnovat reprezentace, ale pouze způsoby, které byly popsány v případě fotografií (fotografie Venuše či Silény), sama nicméně být reprezentacemi nemohou. Aby mohla být reprezentacemi, musela by být zbavena závislosti na kauzálním působení svého předmětu, tzn. musela by být denaturována. Ukazuje se tudíž, že má-li být něco považováno za reprezentační umění, je naprosto irrelevantní, kolik estetických intencí je uplatněno při jeho produkci, důležité je pouze to, zdali je potřeba něco činit, aby se médium reprezentací stalo. Pokud ne, médium je reprezentací, pokud ano, médium reprezentací není, neboť je-li něco učiněno, pak již není tímž médiem. Jinými slovy, existují dva typy obrazů: 1) malby, které prostě reprezentacemi jsou; 2) zrcadla a fotografie, které, má-li jím být rozuměno jako zrcadlům a fotografiím, nikoliv.³⁷

37 Scruton na závěr §9 uvádí ještě přirovnání s rámečky, jehož cílem je ukázat, že, i když fotografie může být krásná a odhalovat běžně nevnímané aspekty skutečnosti, nelze ji kvůli tomu považovat za reprezentaci. Můžeme si najít specifický úhel pohledu, který bude krásný, a zarámovat jej tím, že se podíváme skrze rámeček. V žádném případě však nedojde k vytvoření reprezentace, neboť to, co v rámečku vidíme, je skutečnost sama a nikoliv její reprezentace, viz tamtéž, s. 120.

1.8.2 Reprezentace není vnitřní vlastnost věci, ale vztah

Není Scrutonovo pojetí reprezentace od začátku chybné? Druhou námitkou, kterou Scruton předjímá, je námitka, podle níž neexistuje reprezentace jako vnitřní vlastnost nějaké věci, nýbrž pouze jako vztah. Reprezentací tudíž může něco být pouze tehdy, je-li někým používáno k zastupování něčeho jiného. Nelze tedy říci, že něco „je reprezentací“, ale pouze něco „lze použít k reprezentaci“.³⁸

Scruton přiznává této námitce jistou vážnost, neboť se jedná o problém, který je hojně diskutován v teorii významu, kde někteří chápou význam jako vnitřní vlastnost věty, zatímco jiní jako vztah mezi vyjádřením a mluvčím. Scruton se řadí do první skupiny a svou pozici podpírá pomocí srovnání dvou druhů vyjádření, jimiž jsou věta a pokyvování hlavou. Věta se od přikývnutí liší tím, že je případem uskutečnění gramatiky, která jí umožňuje být nositelkou významu nezávisle na kontextu, v němž je vyslovena. Je-li věta správně artikulována, je samostatným, tj. nezávislým na vnějších okolnostech, výrazem myšlenky, která z ní může být vyčtena, aniž by musela být vyvozována z okolností vzniku věty. Ačkoliv malba postrádá gramatiku, je u ní situace obdobná. Je-li malba plně artikulována, je základním výrazem procesu myšlení (*the principal expression of a process of thought*). Může jí být rozuměno, aniž by byl brán zřetel na okolnosti jejího vzniku, neboť jedna každá vlastnost malby je výsledkem intencionálního aktu a zároveň stvořením intencionálního předmětu, přičemž zájem o intencionální předmět je zájmem o myšlenku, kterou vyjadřuje.³⁹ Malba, podobně jako věta, může být tudíž popsána pouze v termínech náležejících výhradně k lidské oblasti, tj. v termínech neodvolávajících se na přírodní procesy a skutečně existující entity.

Naproti tomu fotografie sice může být používána jako reprezentace, reprezentací být nicméně nemůže. Fotografie, ačkoliv může být výsledkem promyšleného (*deliberate*) jednání, nemůže být základní výrazem reprezentační myšlenky, neboť není náležitě artikulována. Aby obraz byl náležitě artikulován, musí být splněny následující podmínky: a) jeho tvůrce se může vážně ujmout úkolu sdělit myšlenku prostřednictvím obrazu samotného; b) divák může obraz vidět a chápat z hlediska procesu myšlení, které vyjadřuje. Nicméně splnit podmínku a) znamená zaujmout postoj malíře k detailům, splnit podmínku b) je nutné odvést divákovu pozornost od kauzálního vztahu, který je

³⁸ Tamtéž, s. 120

³⁹ Tamtéž, s. 121

rozlišujícím rysem fotografie.⁴⁰ Fotografie proto nemůže být reprezentací, neboť není možné překonat její závislost na kauzálním vztahu se svým předmětem, tj. její nesamostatnost a závislost na přírodě, aniž by tím nedošlo k narušení její povahy, resp. aniž by jí přestalo být rozuměno jako fotografii.

1.9 Shrnutí Scrutonovy argumentace

Scruton definuje reprezentaci čistě z hlediska intencionality, tzn. reprezentací může být pouze to, co je schopno komunikovat myšlenky, aniž by nutně implikovalo existenci svého předmětu či jej nutně zobrazovalo takový, jaký skutečně je. Fotografie nemůže vzniknout bez kauzálního vztahu mezi ní a svým předmětem a při běžném rozumnění se k tomuto vztahu odvoláváme, neboť předmět fotografie určujeme jako to, co stálo před objektivem. Kauzální vztah vůči svému předmětu je tudíž pro fotografii bytostný a má následující důsledky: i) neschopnost fotografie zobrazit fiktivní entitu; ii) neschopnost fotografie zobrazit předmět jinak, než jak skutečně vypadal v určitém okamžiku své existence; iii) neschopnost fotografie vyjadřovat reprezentační myšlenku, aniž by závisela na nějaké jiné skutečně existující entitě, která již je hotovou reprezentací, nebo aniž by její schopnost plnit reprezentační funkci byla odvozena ze způsobu jejího použití, tzn. aniž by závisela na jí vnější reprezentativní činnosti; iv) činí náš zájem o fotografii praktickým, tj. zaujímáme k ní postoj zvědavosti. Důsledky kauzálního vztahu fotografie a jejího předmětu jsou v přímém rozporu s vymezením reprezentace, fotografie zároveň kauzálního vztahu nemůže být zbavena, aniž by nepřestala být chápána jako fotografie, a proto fotografie nemůže být reprezentací. Uvedené důsledky kauzálního charakteru fotografického vztahu rovněž znemožňují mít o fotografii estetický zájem kvůli ní samé, což je v přímém rozporu s možností mít estetický zájem o reprezentaci jakožto reprezentaci, a tudíž fotografie nemůže být reprezentací.

40 Tamtéž, s. 121

III. Fotografie jako reprezentace

1. Odmítnutí pojetí fotografie jako média nahrazujícího běžnou zkušenost s předmětem samým

Pro fotografii je kauzální vztah k jejímu předmětu bytostný, a proto nemůže být zrušen, aniž by fotografie přestala být fotografií a musí být při našem rozumném pojetí fotografie zohledněn, má-li jí být rozuměno jako fotografii. Tento předpoklad stojí nejen v základu Scrutonova odmítnutí pojetí fotografie jako reprezentace, ale uznává ho i většina Scrutonových kritiků. Jeho kritici však považují za chybné činit na jeho základě závěr, že fotografie je nutně pouhou kopií či náhražkou svého předmětu, a tudíž nemůže být reprezentací. Ve snaze odmítnout Scrutonův závěr se zformovaly dva přístupy, jejichž cílem bylo prokázat, že Scruton podcenil jiné podstatné vlastnosti fotografie, které ji umožňují být reprezentací. Představitelé prvního z těchto přístupů zdůrazňují roli fotografických intencí pro výslednou podobu snímku. Podle tohoto přístupu fotografie není čistě mechanickým médiem, nýbrž také médiem závislým na intencích tvůrce, a proto není pouhou kopií svého předmětu, ale dokáže zobrazit jeho vzhled tak, aby nám prozrazoval, jakým způsobem vidí předmět fotografie její autor. Role autorových intencí je vykazována dvojím způsobem, jednak z hlediska produkce fotografie, a jednak z hlediska jejího zakoušení. Představitelé druhého přístupu poukazují na odlišnost mezi viděním předmětu na fotografii a viděním předmětu ve skutečnosti, která není způsobena intervencí fotografických intencí, ale samotnou povahou média. Podle tohoto přístupu nám fotografie nabízí specifický způsob vidění svého předmětu, který se netýká jen toho, co je viděno, ale také toho, jak je to viděno. První přístup budeme nazývat „intencionalistický“ a k jeho představení nám poslouží texty Jamese Charlese Battyho, Williama L. Kinga, Davida Daviese a Roberta Wickse.⁴¹ Zatímco k představení druhého přístupu nám poslouží

⁴¹ Batty, Jim (2002), *An Intentional Understanding of Photographs*, URL: <http://www.jimbatty.com/jim_batty_thesis.html>, [cit. 2014-06-03]

King, William L. (1992), „Scruton and Reasons for Looking at Photographs“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, No. 3 (July), s. 258-265

především text Dominica McIvera Lopese.⁴²

1.1 Fotografie jako médium závislé na intencích fotografa

Jednu z hlavních námitek vůči Scrutonovi lze shrnout slovy: „Fotografie je interpretací skutečnosti, a proto není pouhou kopií svého předmětu, nýbrž jeho reprezentací.“ Argumenty pro toto tvrzení se hledají v rámci fotografického procesu, ale také ve způsobu, jímž fotografie zakoušíme. Jeho zastánci poukazují nejen na fakt, že to, co bude vyfotografováno nepodléhá náhodě, nýbrž fotografově volbě, ale především na to, že fotograf usiluje o určitou podobu výsledného snímku, tj. aby fotografie zobrazovala vyfotografovaný předmět tak, jak má fotograf v úmyslu, a využívá k tomu výhradně fotografických prostředků. Proto také rozumění tomu, co fotografie zobrazuje, nemůže být dosaženo pouhým odvoláním se na její kauzální vztah se svým předmětem, nýbrž je zapotřebí interpretace, která bude brát ohled na fotografovy intence. V konečném důsledku jde tedy o prokázání možnosti fotografie být transparentní vůči fotografovým intencím, a tudíž i o otevření možnosti fotografie být reprezentací.

Fotografie není jen produktem nějakého přirozeného dění, ale také lidského jednání. Fotografie nevzniká jako například stopa v písku, ale vyžaduje přítomnost fotografa, jehož role nespočívá v pouhém zmačknutí spouště, nýbrž se v rámci fotografického procesu *systematicky* stává dalším působícím činitelem ovlivňujícím výslednou podobu snímku.⁴³ Fotograf pomocí různých fotografických technik (nastavení času závěrky a clony, zoom efektu, použitím různých filtrů, solarizace, vícenásobné expozice apod.) může vytvořit snímek, který se svým vzhledem bude i značně lišit od vzhledu toho, co stálo před objektivem, neboli výsledná fotografie se již nebude v největší možné míře podobat svému předmětu, tzn. nebude jeho kopií. Příkladem může být Rayova „*The Primacy of Matter over Thought*“ či „*Io + gatto*“ Wandy Wulz. Tyto a jim podobné fotografie nejsou pouhou kopií, jakou je například záznam koncertu, nýbrž přinášejí nějaké nové kvality, které jejich předmět sám nevlastní, ztělesňují specifický způsob vidění svého předmětu a jsou vyjádřením určité reprezentační myšlenky. Nemohou

Davies, David (2009), „Scruton on the Inscrutability of photographs“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 49, No. 4 (October), s. 341-355

Wicks, 1989

⁴² Lopes, 2003

⁴³ King, 1992, s. 263

tedy sloužit pouze jako náhražka za svůj předmět, a tudíž je možné o ně projevovat estetický zájem, a to jako o reprezentace, a nikoliv jen kvůli jejich formálním vlastnostem.

Právě jmenované a jim podobné fotografie si vynucují, aby k nim divák přistupoval jiným způsobem, než k předmětům samotným, resp. důvody, proč se na tyto fotografie dívá, nejsou již popsitelné čistě z hlediska jejich předmětu, či pouze z hlediska jejich formálních vlastností. Důvodem, proč se na tyto fotografie díváme, již nemůže být pouhé ukojení zvědavosti po tom, jak vypadal jejich předmět, či barvy a tvary, které na fotografii jsou, nýbrž je nutné zmínit způsob, jímž fotograf předmět reprezentuje, tj. vizuální aspekty zachycené ve fotografii. To platí i pro fotografie, jejichž výsledná podoba se od podoby jejich předmětů neliší v takové míře, jak je tomu u výše zmíněných fotografií. King uvádí za příklady fotografií, jež mají reprezentativní charakter, fotografii Ralpha Gibsona „*The Priest*“ či zdánlivě obyčejnou „*Entrance, Ostia Beach, Rome*“ Williama Kleina.⁴⁴ I o tyto fotografie, které se nevyznačují zjevným zásahem fotografa, lze podle Kinga projevovat zájem o způsob, jímž svůj předmět reprezentují. Neboť, i když fotografie kazatele není běžným portrétem, portrétem je a nelze ji označit za pouhou studii černobílého zobrazení. V této fotografii také nejde o zachycení kazatelova vzhledu, ale o smyslové vyjádření myšlenky o něm, neboť kazatel je zde představen jako nelidský člověk. Fotografie je tudíž schopna vyjádřit reprezentační myšlenku, a proto může být reprezentací.

Davies uvažuje možnost, že by Scruton mohl trvat na svém pomoci rozlišení mezi výrazem a znakem.⁴⁵ Pomocí tohoto rozlišení by fotografie mohla být klasifikována nikoliv jako výraz reprezentační myšlenky, nýbrž pouze jako její znak. Smyslové kvality fotografie by tudíž neztělesňovaly reprezentační myšlenku a ta by v nich nebyla viděna, nýbrž by nám pouze umožňovaly na ni usuzovat. Avšak ani zkušenost s obrazy není prostá jakékoliv usuzovací činnosti. Tím, co je pro zakoušení malby i pro jeho estetickou povahu charakteristické, je spíše to, že naše úsudky jsou činěny na základě detailů malby a že dále rozvíjejí způsob, jímž jsou tyto detaily vnímány.⁴⁶ Rozlišení mezi výrazem a znakem tedy nelze v tomto případě aplikovat. Scrutonovi se tím proto, podle Daviese, nedaří obhájit jeden ze svých klíčových argumentů, který Davies nazývá „argument neproniknutelnosti“ (*inscrutability argument*) a podle něž nám fotografie pouze zpřítomňuje to, co v ní vidíme,

44 King uvádí různé příklady způsobů, jimiž lze o fotografie projevovat zájem. Důvodem podle něj může být: 1) vzhled předmětu, 2) emocionální účinek, který fotografie má díky svému předmětu, 3) technická stránka fotografie, tj. o příčiny jejich formálních vlastností, 4) vzhled fotografie, tj. formální vlastnosti, které náležejí výhradně jí, 5) způsob, jímž je předmět reprezentován. Viz King, 1992, s.259-263.

45 Davies, 2009, s. 353

46 Tamtéž, s. 353

není ale schopna vyjádřit, jak to máme vidět, neboť intencionální činnost, která vstupuje do procesu fotografování, nemůže esenciálním způsobem ovlivnit způsob, jímž je na předmět fotografie nahlíženo.

Co když ale detaily, které fotograf může ovládat, nejsou pro schopnost reprezentovat relevantní? Podle Scrutona je fotograf schopen kontrolovat vzhled fotografie pouze v hrubých rysech, ostatní podléhá kauzálnímu působení předmětu. Všechny výše uvedené způsoby, jimiž fotograf může ovlivňovat vzhled fotografie, jsou tudíž z hlediska schopnosti reprezentovat irelevantní. Wicks uznává, že fotografova schopnost kontrolovat detaily je „globální“ či „atmosferická“ a že rozsah fotografových možností je oproti těm malířovým omezen, postrádá nicméně ve Scrutonově argumentaci důkaz, který by prokázal irelevantnost fotografova způsobu ovládání detailů.⁴⁷ Wicks nejprve vykazuje místo, které má napodobování vzhledu svého předmětu v rámci Scrutonova pojetí reprezentace. Ačkoliv Scruton jako jednu ze základních podmínek reprezentace akcentuje schopnost zobrazovat fiktivní entity, důležitější roli má právě míra napodobení. Podle Wickse totiž schopnost zobrazovat fiktivní entity není nutnou, nýbrž pouze postačující podmínkou pro to, aby něco mohlo být reprezentací, zatímco míra napodobení určuje schopnost média vyjadřovat reprezentační myšlenku, a tudíž i to, zdali je něco reprezentací, či nikoliv. Míra napodobení se tak ukazuje být rozlišujícím kritériem reprezentace. Jinými slovy, má-li nějaké médium být výrazem reprezentační myšlenky a ne pouhou replikou vzhledu svého předmětu, musí se jeho zobrazení lišit od naturalistického zobrazení, přičemž naturalistickým zobrazením se zde míní takové zobrazení, které se shoduje s naším běžným zakoušením zobrazeného předmětu ve skutečnosti. Abychom tedy byli schopni posoudit, zda fotografie může být fotografickou reprezentací, musíme jednak srovnávat stejné se stejným, tj. nějakou aktuální malbu a aktuální fotografii určité reálné postavy, a jednak sledovat, zdali se je fotografie schopna odchýlit od naturalistického zobrazení a zdali tak činí jinými prostředky než malba. Fotografie se od naturalistického zobrazení liší dvěma způsoby, pomocí tzv. „zmrazení“ (*frozen*)⁴⁸ a užitím výše zmíněných technik manipulujících vzhled zobrazeného předmětu. Druhý z těchto způsobů je fotografický, tzn. liší se od prostředků, které užívá malba, a umožňuje fotografovi do jistého stupně ovládat

47 Wicks, 1989, s. 6-7

48 Wicks jako zásadní rozdíl mezi předmětem a jeho zobrazením na fotografii spatřuje statický moment fotografie, díky němuž se fotografie vyznačuje esteticky relevantními vlastnostmi. Statický moment, „zmrazení“, je fotografií, a to i té ideální, bytostně vlastní, a proto je k němu nutné přihlížet, má-li být fotografií rozuměno jako fotografií. Samo zmrazení však není schopno zajistit existenci fotografické reprezentace, neboť je něčím, co je náležité také malbě. Viz tamtéž, s. 3-4.

detaily vzhledu zobrazovaného předmětu. Odpověď, která by prokazovala, že způsob, jímž fotograf ovládá detaily zobrazení, není tím, který je vyžadován, aby bylo možné vyjádřit myšlenku o zobrazeném předmětu, chybí. Místo ní Scruton nabízí srovnání se zrcadly a rámečky, které zjevně Wicks nepovažuje za relevantní, neboť se jím nezabývá.⁴⁹

Radikálnější výtku vůči Scrutonovi v souvislosti s rolí autorových intencí u fotografie formuluje Batty, podle něj i Scrutonova ideální fotografie nemůže být pouhou kopií svého předmětu, neboť, pokud je fotografie výsledkem lidské činnosti, musí existovat možnost rozlišit mezi jejím správným a chybným pořízením. Má-li tudíž fotograf dosáhnout výsledného snímku, který bude kopií vzhledu svého předmětu, musí na základě určitých intencí volit patřičný postup. Jinými slovy, kdyby fotografie byla pouze mechanickou záležitostí, výsledný snímek by se svému předmětu nemusel vůbec podobat. Podle Battyho tedy fotografie nejen může, ale přímo musí být reprezentací, a projekt ideální fotografie je tak, jak jej vymezil Scruton, zcela neužitečný pro porozumění fotografii, neboť je příliš vzdálen od těch reálných.⁵⁰

1.2 Fotografie jako médium poskytující specifickou vizuální zkušenost s předměty

Díky své vlastní povaze nám fotografie nabízí způsob zakoušení svých předmětů, který není totožný s tím, jak tyto předměty běžně zakoušíme ve skutečnosti. Tento přístup klade důraz na transparentnost fotografie vůči svému předmětu, nedomnívá se však, že by jeho důsledkem byla nutnost chápat fotografii jako médium nahrazující běžnou zkušenost s předmětem samým, nýbrž naopak, je-li transparentnost fotografie správně uchopena, je tím, co zajišťuje její reprezentační status. Jinými slovy, fotograf nemusí dělat nic, aby fotografie byla reprezentací, nýbrž fotografie, a to včetně té ideální, reprezentací v důsledku své vlastní povahy vždy již je. Jedná se tedy o kritiku, která je ve svých důsledcích podobně radikální jako Battyho výtka.

Rozdíl mezi zakoušením předmětu prostřednictvím fotografie a jeho běžným zakoušením tváří v tvář podle některých autorů je schopen fotografii zajistit reprezentativní

⁴⁹ Přesněji řečeno, Wicks již poskytl vysvětlení, proč srovnání fotografie se zrcadly a rámečky není relevantní pro prokázání neschopnosti fotografie být reprezentací. Fotografie, podobně jako malba, se od zrcadel a rámečků totiž liší efektem „zmrazení“, tento efekt je tudíž nutnou podmínkou pro to, aby něco mohlo být obrazovou reprezentací.

⁵⁰ Batty, 2002, s. 61-62

charakter a činit ji předmětem příslušného estetického zájmu. Pokud by tomu tak bylo, nemohla by platit Scrutonem zastávaná teze, podle níž není zájem projevovaný o fotografii ničím jiným než zájmem o skutečný předmět, jenž byl vyfotografován, a kterou Lopes nazývá tezí ekvivalence (*equivalence thesis*).⁵¹ Pro tuto tezi podává Scruton podle Lopese dva argumenty, tzv. argument předmětu (*object argument*) a argument stylu (*style argument*), jež mají společné jádro tvořené základním argumentem (*core argument*), podle něžž není fotografie reprezentací, neboť rozumět reprezentaci znamená rozpoznat vyjadřovanou myšlenku, zatímco rozumět fotografii znamená rozpoznat vzhled toho, co fotografií způsobilo.⁵² Chceme-li rozumět fotografii jako fotografii, musíme proto vědět, že vlivem kauzálního spojení se svým předmětem musí být její předmět něčím existujícím a fotografie je jen kopií jeho vzhledu. Podle argumentu předmětu nelze mít o fotografii estetický zájem, neboť mít o něco estetický zájem znamená mít o to zájem pro ně samé, fotografie je ale pouhým záznamem svého předmětu, a proto projevovat o ni zájem znamená projevovat zájem o její předmět.⁵³ Argument stylu dochází k témuž závěru rozvinutím toho, co znamená mít estetický zájem o reprezentaci. Mít estetický zájem o reprezentaci znamená mít zájem o způsob, jímž je reprezentována nějaká myšlenka o něčem. Reprezentace tudíž vyžaduje schopnost ovlivnit způsob zobrazení, čehož ale fotograf není schopen, aniž by užil malířských metod, nýbrž fotografie je jen pouhou mechanickou kopií vzhledu svého předmětu. Mít o něco estetický zájem ale vyžaduje mít o to zájem jako o produkt lidské činnosti, tj. jako o artefakt, a proto o fotografii nelze mít estetický zájem.⁵⁴ Podle Lopese pokusy, které byly učiněny na zpochybnění argumentu stylu, nejsou dostatečné pro zpochybnění platnosti teze ekvivalence, neboť argument předmětu tím zůstává nedotčen. Má-li být prokázána neplatnost teze ekvivalence, je nutné zpochybnit nejen argument stylu, nýbrž také argument předmětu

Lopesův přístup je do jisté míry specifický nejen kritikou jiného aspektu Scrutonovy úvahy o povaze fotografie, ale také proto, že Lopes svým způsobem připouští oprávněnost Scrutonova závěru, když přiznává, že fotografie není reprezentací ve Scrutonově smyslu.⁵⁵ Z toho ovšem není oprávněné činit závěr o nemožnosti fotografie být reprezentací vůbec. Lopes rovněž poukazuje na nutnost setrvávat na tvrzení o transparentnosti fotografie, neboť je to právě tato její vlastnost, co jí umožňuje být

⁵¹ Lopes, 2003, s. 434

⁵² Viz tamtéž, s. 434-435.

⁵³ Viz tamtéž, s. 435.

⁵⁴ Viz tamtéž, s. 436.

⁵⁵ Tamtéž, s. 438

reprezentací svého druhu. Díky transparentnosti nám fotografie umožňuje zakoušet předměty odlišným způsobem, než je zakoušíme běžně. Lopesova kritika však není zcela originální, nýbrž navazuje na teorii Kendalla Waltona. Podle Waltona transparentnost má za následek, že *prostřednictvím* fotografií vidíme předměty samé, a fotografie tudíž přináší nejen nový způsob tvoření obrazů, ale především nový druh vidění, jímž je vidění-prostřednictvím (*seeing-through*).⁵⁶ Vidění-prostřednictvím nemůže být totožné s běžným viděním předmětu tváří v tvář, neboť se jedná o nepřímé vidění předmětu. Vidění předmětu prostřednictvím fotografie je sice způsobeno samotným předmětem, díky kauzálnímu spojení, ten však nepůsobí přímo na naše smysly, ale činí tak zprostředkovaně pomocí fotografie. Fotografie se tudíž nemůže stát neviditelnou, neboli není možné, aby způsobovala klamné přesvědčení, že vidíme předmět sám, tj. tváří v tvář, neboť pak by nedávalo smyslu mluvit o vidění-prostřednictvím. Na druhou stranu, fotografie nás je schopna klamat v tom smyslu, že dokáže vyvolat chybná přesvědčení o svém předmětu, a to ať už se jedná o záměr fotografa, či nikoliv. Transparentnost fotografie tedy nevylučuje intervenci fotografových intencí v rámci produkce fotografie, ani neimplikuje ten druh přesnosti, který by znemožňoval fotografii zobrazovat předmět jinak, než jak vypadá ve skutečnosti, tzn. fotografie nemusí předmět reprezentovat jako mající ty vlastnosti, které skutečně má.

Lopes se domnívá, že je-li transparentnost fotografie správně uchopena, ukazuje se nedostatek argumentu předmětu a zároveň je poskytnut materiál pro zdůvodnění estetického zájmu o fotografie jako fotografie, a tedy i prokázána neplatnost teze ekvivalence.⁵⁷ Je-li fotografie transparentní, je dívání se na fotografie díváním se na vyfotografovaný předmět, což se nezdá být slučitelné s možností mít estetický zájem o fotografii jako fotografii. Skeptik, tj. Scruton, by totiž mohl namítnout: „*pokud je dívání se na fotografii díváním se na vyfotografovaný předmět, pak jakýkoliv estetický zájem projevený o dívání se na fotografii jako fotografii je zájmem o dívání se na vyfotografovaný předmět, avšak pokud existuje fotografická estetika, pak estetický zájem o dívání se na fotografie jako fotografie nemůže být totožný se zájmem o dívání se na vyfotografovaný předmět, a proto fotografie nemohou přitahovat estetický zájem qua fotografie.*“⁵⁸ Tato námitka je podle Lopese neplatná, neboť skeptik se v ní dopouští

56 Walton, Kendall (1984), „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (December), s. 251

57 Lopes, 2003, s. 441

58 Tamtéž, s. 441-442

ekvivokace fráze „dívání se na vyfotografovaný předmět“. Její neplatnost se prokáže, nahradíme-li druhý výskyt uvedené fráze frází „dívání se na vyfotografovaný předmět prostřednictvím fotografie“ a její třetí výskyt frází „dívání se na vyfotografovaný předmět tváří v tvář“.⁵⁹ Transparentnost fotografie má za důsledek pouze to, že zájem projevovaný o dívání se fotografií jako fotografií je nezbytně totožný se zájmem o *dívání se na vyfotografovaných předmět prostřednictvím fotografie*, nikoliv se zájmem o dívání se na vyfotografovaný předmět sám, tzn. tváří v tvář. Je ovšem nutné zodpovědět dvě otázky, zdali máme někdy zájem o vidění fotografie právě kvůli její transparentnosti a zdali je zájem o fotografii estetickým zájmem.

Má-li být fotografie viděna jako fotografie, je zapotřebí zohlednit následujících pět vlastností: 1) fotografie zobrazuje svůj předmět fixovaný v čase, a proto pomocí ní vidíme věci, které běžně nevidíme; 2) fotografie přemostňuje časovou i prostorovou vzdálenost, tzn. jejím prostřednictvím vidíme předmět v jeho nepřítomnosti; 3) fotografie izoluje svůj předmět od kontextu, v němž je běžně viděn; 4) přítomnost kamery je bytostnou součástí kontextu, v němž je předmět prostřednictvím fotografie viděn; 5) fotografické vidění je podvojně.⁶⁰ Díky těmto vlastnostem je nám schopna fotografie poskytnout takovou zkušenost se svým předmětem, která nemůže být získána pomocí běžného vidění, a proto o fotografii lze mít zájem, který není nahraditelný běžnou zkušeností.

Předpokládejme dále, že zájem je estetický pouze tehdy, pokud ke svému uspokojení nezbytně vyžaduje vyvolání reprezentačního stavu mysli, jehož součástí je estetický pojem.⁶¹ Díky výše vyjmenovaným vlastnostem, může být fotografie v některých případech odhalující, tzn. lze pomocí nich vidět, vlastnosti, které nejsou rozpoznatelné, vidíme-li předmět tváří v tvář. Fotografie tudíž může být hodnotná z kognitivního hlediska. V tom se Lopes shoduje se Scrutonem, v čem se ale rozcházejí, je mínění o tom, zdali kognitivní hodnocení může být doprovázeno estetickými pojmy. Lopes podotýká, že vztah kognitivních a estetických pojmů přesahuje rámec Scrutonovy eseje, v níž se odmítá pouze to, že by fotografie byly esteticky hodnotné jako fotografie, nikoliv však možnost

59 Dostaneme tedy: „pokud je dívání se na fotografii díváním se na vyfotografovaný předmět, pak jakýkoliv estetický zájem projevený o dívání se na fotografii jako fotografii je zájmem o dívání se na vyfotografovaný předmět prostřednictvím fotografie, avšak pokud existuje estetika fotografie, pak estetický zájem o dívání se na fotografii jako fotografie nemůže být totožný se zájmem o dívání se na vyfotografovaný předmět tváří v tvář, a proto fotografie nemohou přitahovat estetický zájem *qua* fotografie.“ Tamtéž, s. 442

60 Tamtéž, s. 442-443

61 Tamtéž, s. 444

fotografie být esteticky hodnotnou v důsledku její schopnosti být objevnou.⁶² Lopes ale na rozdíl od Scrutona uznává existenci tzv. dokumentární estetiky a považuje fotografii za jednu z domén, kde se projevuje. Fotografie proto může být esteticky hodnotná ve dvou dimenzích, jednak z hlediska autenticity, přesnosti a pravdivosti, jednak díky schopnosti poskytnout objevné, přetvářející, či odcizující vidění.⁶³ Estetický zájem o fotografii je tudíž zájmem o ni jako o prostředek, jehož prostřednictvím je nahlížen vyfotografovaný předmět, a jímž fotografie bytostně je. Lze tedy mít estetický zájem o fotografii jako fotografii.

2. Reprezentovaný předmět vs. vyfotografovaný objekt

Podle Scrutona stojí ideální fotografie v kauzálním vztahu ke svému předmětu (*subject*). Co když je ale Scrutonovo vymezení ideální fotografie nesprávné? Tím by se dopustil chyby již na začátku svého pojednání o fotografii a jeho argumentace by byla do jisté míry neplatná. Na tuto možnost upozorňuje především Dawn M. Phillips. Phillips se domnívá, že Scruton nepochopil roli, kterou má ve fotografii kauzalita, resp. ji nevzal dostatečně vážně, čímž vytvořil nepatřičné pojetí předmětu fotografie a prostředku fotografické činnosti. Pokud má Phillips pravdu, pak ideální fotografie není vůbec fotografií.

Phillips považuje Scrutonovo tvrzení o ideální fotografii jako o médiu stojícím v čistě kauzálním vztahu ke svému předmětu za chybné, a to nikoliv proto, že určuje ideální fotografii jako výsledek pouhého kauzálního procesu, nýbrž proto, že pokud tak činí, nelze již o ideální fotografii mluvit jako o něčem, co má předmět. Scruton se podle

62 Tamtéž, s. 445

63 Tamtéž, s. 445 Fotografie je autentická, není-li jí zobrazovaná scéna falešná – například, jedná-li o fotografii zloděje, pak vyfotografovaný zloděj je skutečným zlodějem a nikoliv nějaký herec –, fotografie je přesná tehdy, koresponduje-li vzhled vyfotografovaného předmětu se vzhledem skutečného předmětu – například nedochází-li k pokřivení tvarů či záměně barev –, fotografie je pravdivá tehdy, je-li to, co zobrazuje, charakteristické pro to, co se jí chce vyjádřit, viz Arnheim, Rudolf (1974), „On the Nature of Photography“, *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (September), s. 157. Naproti tomu fotografie je objevná díky schopnosti zobrazit vlastnosti, kterých si běžně nevšímáme, přetvářející například díky schopnosti využít povrchové vlastnosti k zvýraznění některých vlastností svého předmětu, odcizující díky schopnosti zobrazovat svůj předmět v jeho nepřítomnosti.

Phillipse dopouští ekvivokace mezi „předmětem“ malby a „předmětem“ fotografie.⁶⁴ Tato ekvivokace se ukazuje například v té části Scrutonovy eseje, kde popisuje malbu a fotografii jako mající společnou jednu schopnost, jíž je sdílení vlastností se svým předmětem, a díky níž mohou být obě nazývány „reprezentacemi“ v minimálním smyslu.⁶⁵ Tato neutrální charakterizace malby a fotografie dává podle Phillipse smysl pouze tehdy, jsou-li jak malba, tak i fotografie považovány za intencionální objekty, pouze tehdy mohou mít předmět, tzn. být „o něčem“. Pokud fotografie stojí v kauzálním vztahu k vyfotografovanému objektu (*object*), přisuzovat jí jakýkoliv předmět (*subject*) dává zhruba stejný smysl jako přisuzovat předmět čárám, jež po sobě zanechává na pláži ustupující moře. Pokud ale připustíme, že fotografie má předmět, nemůže být definována jako čistě kauzální médium. Rozdíl mezi frázemi „malba *x*-u“ a „fotografie *x*-u“ tudíž nemůže být založen na předpokladu, že obrazy mají předmět a následně rozlišení způsobu, jímž se k němu vztahují. Rozdíl mezi nimi je mnohem radikálnější, neboť zatímco v případě malby je *x* její předmět, v případě fotografie *x* není (nebo alespoň ne nutně) její předmět, nýbrž objekt, tedy to, co sloužilo jako „model“. V případě fotografie *x* ve zmíněné frázi zastupuje to, co stálo před objektivem, ne vždy však to, co stálo před objektivem, je také předmětem fotografie. Vyfotografované objekty sice hrají v rámci fotografického procesu nepostradatelnou roli, z toho ale ještě neplyne, že by nutně byly tím, co fotografie „reprezentuje“. I když to, co stálo před objektivem, může určovat předmět fotografie, jejím předmětem může být také něco zcela jiného, či dokonce fotografie žádný předmět mít nemusí. Pokud ale kauzální vztah mezi tím, co je na výsledném snímku, a tím, co stálo před objektivem, není rozhodující pro předmět fotografie, není Scruton rovněž oprávněn k rozlišení fotografie a malby vzhledem k jejich schopnosti reprezentovat fiktivní entitu, neboť existence objektu nutně neimplikuje existenci předmětu, a potažmo ani k tváření o nemožnosti projevovat o fotografii zájem jako o reprezentaci.

Phillipsova kritika Scrutonovy eseje však může být vnímána jako vítaná podpora pro Scrutonovu skepsi ohledně schopnosti ideální fotografie být reprezentací, ve hře totiž zůstává možnost, že fotografie předmět vůbec nemá, a proto v žádném případě nemůže být reprezentací. Na druhou stranu, pokud by se prokázala schopnost fotografie mít reprezentovaný předmět bylo by oprávněné považovat Scrutonovu charakteristiku ideální

⁶⁴ Phillips, 2009, s. 329

⁶⁵ Viz Scruton, 1983, s. 102

fotografie jako čistě mechanického média za chybnou, neboť obraz může mít předmět pouze tehdy, je-li intencionální povahy, jinými slovy, intencionalita by byla bytostným rysem ideální fotografie. Phillips nicméně odmítá pokus o argumentaci ve prospěch fotografie jako média, které je schopno mít předmět, a tudíž být reprezentací, čímž sílu své kritiky značně oslabuje. Přesto je zřejmé, ke které z těchto variant se přiklání, a to zvláště v tvrzení o nezávislosti předmětu na médiu, jímž uzavírá argument ukazující, že mít nějakou roli v rámci produkce díla není postačující pro to být jeho předmětem.⁶⁶

66 Phillips, 2009, s. 332

IV. Kritické zhodnocení dosavadního zkoumání

1. Fotografie a reprezentovaný předmět

Podle Phillipse se Scruton dopouští ekvivokace mezi tím, o čem malba je, tj. reprezentovaným předmětem, a tím, co stálo při fotografování před objektivem. Naším cílem proto bude nyní zjistit: i) nakolik je Phillipsova kritika oprávněná, tzn. zdali Scruton používá termín „*subject*“ v případě malby a v případě fotografie k označení dvou různých věcí; ii) pokud ano, zdali tak nečiní oprávněně, tj. zdali fotografii lze přisoudit předmět, který by byl určen pouze kauzálním vztahem mezi fotografií a jejím objektem; iii) zdali, pokud je fotografie schopna mít reprezentovaný předmět, je proto nutně reprezentací, resp. jestli je „být reprezentací“ její vnitřní vlastnost.

Zaměříme-li svou pozornost pouze na výrazy, které Scruton používá, zdá se vznikat prostor pro odmítnutí Phillipsovy kritiky jako neoprávněné. Když Scruton popisuje zkušenost s malbami, mluví o možnosti rozlišit tři předměty (*objects*), totiž intencionální předmět pohledu (*the intentional object of sight*), reprezentovaný předmět (*the represented object*) a materiální předmět pohledu (*the material object of sight*), přičemž reprezentovaný předmět dále charakterizuje jako to, co je určeno intencemi tvůrce díla.⁶⁷ Reprezentovaný předmět je tak tím, o čem umělec svým dílem něco sděluje, neboli je významem díla. Naproti tomu malba a fotografie jsou od sebe odlišovány pomocí jejich vztahu k objektu (*subject*). Zatímco v případě malby je tento vztah intencionální, což nutně neznamená, že je dán intencemi,⁶⁸ u fotografie je kauzální. Malba se tudíž, na rozdíl od fotografie může vztahovat, jak k věci existující v prostoru a čase, tak k něčemu co skutečnou existenci nemá, nýbrž se vyznačuje statutem tzv. „intencionální neexistence“. Má-li být u malby ponechán rozdíl mezi reprezentovaným předmětem a objektem, lze objekt chápat jako to, co stálo malíři modelem. V takovém případě by rozdíl mezi malbou a fotografií spočíval v tom, že malíři může jako model sloužit nejen věc existující v prostoru a čase, ale také

⁶⁷ Scruton, 1983, s. 104

⁶⁸ Viz I, 2, 2.2.

pouhá představa, resp. její obsah, jenž není něčím skutečně existujícím a ani mu nic skutečně existujícího nemusí odpovídat, zatímco v případě fotografie může být objektem pouze věc, která existuje v časoprostoru, neboť pouze ta je něčím, co mohlo stát před objektivem a kauzálně působit. V případě reprezentovaného předmětu a objektu obrazu by se tudíž jednalo o dvě různé kategorie, k jejichž označení by navíc bylo užíváno různých výrazů. Nadto Scruton nikde ve své eseji nepoužívá výrazu „represented subject“⁶⁹ a nic na věci nemění ani fakt, že objekt bývá popisován jako to, co *malba* reprezentuje. V tom totiž není žádného sporu, neboť umělec může zamýšlet své dílo jako vyjádření toho, co mu stálo modelem, jak tomu bývá například v případě portrétů či krajinomaleb. Pokud tedy Scruton rozlišuje mezi reprezentovaným předmětem a objektem obrazu, a to i pomocí různých výrazů, nemůže se dopouštět ekvivokace v tom smyslu, jak tvrdí Phillips. Naopak, zdá se, že Phillips pod slovem „subject“ rozumí něco jiného než Scruton a tím mu ekvivokaci podsouvá. Zamítnout Phillipsovu kritiku jako neoprávněnou by nicméně bylo předčasné. Vezmeme-li totiž v potaz Scrutonovu charakteristiku objektu malby a jeho vztah k reprezentovanému předmětu, začne se rozdíl mezi nimi stírat a dostávat se tím oprávněnosti Phillipsové kritice.

U malby je objekt vymezen jako to, čemu může a nemusí odpovídat nějaká věc, která by existovala v prostoru a čase a která, pokud existuje, by vypadala nutně tak, jak je malbou zobrazena. Dále je tím, co se svou činností snaží malíř zobrazit, přičemž výsledné zobrazení není dáno výhradně objektem samým, nezávisle na intencích malíře, nýbrž je ztvárněním malířova způsobu vidění daného objektu, a proto vyžaduje od případného diváka interpretaci, v níž budou zahrnuty malířovy intence. Malba tudíž stojí ke svému objektu v určitém intencionálním vztahu, který Scruton považuje za klíčový prvek reprezentace. Proto má-li být malba reprezentací, musí mít objekt. Z indiferentnosti týkající se časoprostorové existence objektu je zřejmé, že jej nelze ztotožňovat s modelem v běžném slova smyslu, neboť, jak bylo poznamenáno před chvílí, objektem může být, a to dokonce primárně, fiktivní entita, tj. nějaká představa, resp. její obsah. Zásadní je nicméně otázka, zdali objekt může být modelem, a to ať už v jeho běžném, či zvláštním smyslu, a zároveň být něčím odlišným od reprezentovaného předmětu. Pokud ne, nedává žádný smysl mezi nimi v souvislosti s malbou rozlišovat. Již z vymezení objektu je zřejmé,

69 Pouze jednou použil výraz „represented subject“, toto užití však nemůže být známkou ztotožnění reprezentovaného předmětu a objektu obrazu, neboť uvozovky mají jasně naznačit, že se nejedná o typické užití daného výrazu. Jinými slovy, objekt není reprezentován, nýbrž pouze dochází k reprodukci jeho vzhledu. Tamtéž, s. 111

že takový případ nemůže ve Scrutonově pojetí nastat, a to ať už je objektem skutečně existující věc, či jen pouhá představa něčeho, neboť usiluje-li malíř malbou o ztvárnění svého způsobu vidění objektu a je-li intencionální vztah mezi malbou a objektem podstatný z hlediska reprezentace, nemůže dojít k situaci, kdy malířovým záměrem bude vytvořit reprezentaci něčeho jiného, než je objekt. Výrazy „objekt“ a „reprezentovaný předmět“ se tudíž v případě malby míní totéž.

Naproti tomu objekt fotografie je definován jako to, k čemu se fotografie vztahuje kauzálně. Musí se tudíž jednat o materiální věc, která je schopna kauzálního působení. Díky tomuto kauzálnímu spojení je výsledný vzhled určen předmětem samotným, tzn. je dán objektivně, a proto chceme-li říct, co je na nějaké fotografii zachyceno, není nutné podávat interpretaci, v níž by byly zahrnuty fotografový intence. Ty pro porozumění tomu, čeho fotografii před sebou máme, nejsou podle Scrutona podstatné. V případě fotografie nám tudíž fotograf nepředkládá, a ani toho podle Scrutona není schopen, svůj způsob vidění objektu, nýbrž pouze reprodukuje jeho vzhled. Jinými slovy, díváme-li se na fotografii vidíme objekt sám, nikoliv jeho reprezentaci. Nemá proto smysl, má-li být fotografii rozuměno jako fotografii, ptát se, „o čem“ je, tj. co je jejím významem, nýbrž pouze, „čeho“ fotografie to je, tzn. co stálo před objektivem v okamžiku jejího pořizování. Ačkoliv tedy fotografie je něčím, co se nutně pojí s nějakým objektem, tento její objekt není jejím významem, a tudíž objektem zde musí být míněno něco jiného než v případě malby.

Ukazuje se tudíž, že Phillipsova kritika je pravdivá. Scruton se dopouští ekvivokace mezi předmětem malby a objektem fotografie, když pro obojí užívá stejného termínu, ačkoliv se jimi míní něco jiného. Co když je ale tato ekvivokace oprávněná? Tak by tomu mohlo být jedině tehdy, když by fotografie byla schopná mít předmět a tím by nemohlo být nic jiného než to, co stálo před objektivem. Jinými slovy předmět fotografie by byl určen výhradně jejím kauzálním vztahem k objektu, a proto by jej bylo možné na objekt redukovat. Předmět a objekt však nelze bez dalšího ztotožňovat, neboť pouhé kauzální spojení mezi fotografií a jejím objektem není postačující podmínkou pro to, abychom fotografii mohli přisuzovat předmět. Kdyby totiž kauzální spojení postačující bylo, pak by každý účinek bylo možné chápat, v jistém smyslu, jako reprezentaci své příčiny. Nic na věci nezmění ani fakt, že objekt je na výsledném snímku zobrazen tak, jak vypadá ve skutečnosti, tzn. výsledná fotografie se podobá svému objektu, jehož zobrazením je,

neboť jak jsme uvedli již v úvodní části, podobnost je pro vysvětlení pojmu reprezentace nevhodná. Například dítě může splňovat ve vztahu ke svým rodičům, resp. k jednomu z nich, obě podmínky, tj. být se svým rodičem kauzálně spjat a zároveň se mu podobat, nelze je však považovat za reprezentaci rodiče, jemuž se podobá. Aby něco mohlo být reprezentací, musí to být výsledkem intencionální činnosti. Být výsledkem intencionální činnosti neznamena jen být vytvářen záměrně, v takovém případě by totiž bylo stále možné považovat dítě za reprezentaci svého rodiče. Dílo je výsledkem intencionální činnosti tehdy, zahrnuje-li v sobě myšlenky, jež stojí v základu tvůrčových intencí, takovým způsobem, že chceme-li dílo porozumět, neboli rozpoznat, co reprezentuje, jsme nuceni k interpretaci. Mezi dílem a jeho předmětem je vinou umělcovy tvůrčí činnosti nutně intencionální vztah, jenž činí z díla intencionální objekt. Připsat nějaké věci předmět je tudíž možné pouze tehdy, může-li být tato věc intencionální povahy. Má-li fotografie mít předmět, nestačí proto fotografovi, aby svou fotografii zamýšlel jako zobrazení fotografovaného objektu, nýbrž musí z fotografie učinit intencionální médium. Jeho dílo tedy již nebude možné chápat jako ideální fotografii, jež má mít pouze kauzální a nikoliv intencionální charakter. Ukazuje se tak, že nakolik je fotografii rozuměno jako ideální fotografii nemůže být něčím, čemu lze připisovat předmět. Scrutonova ekvivokace je tudíž neoprávněná.

Phillipsova kritika by doposud mohla být vnímána spíše jako dovysvětlení a precizace Scrutonovy pozice, než něco, co ji ohrožuje. Phillips v ní totiž dává vyniknout rozdílu mezi fotografií a malbou, který Scruton považuje za zásadní. Bytostným rysem fotografie je její kauzální závislost na jí vnější, skutečně existující věci. Naproti tomu u malby žádnou takovou závislost nenacházíme, nýbrž ji považujeme za výtvor spontánní lidské činnosti. Kauzální závislost mezi fotografií a jí vnější věcí je určující pro to, co bude na fotografii zobrazeno, tj. pro její vzhled, není však postačující pro to, abychom fotografii mohli považovat za reprezentaci této věci, naopak něčemu takovému podle Scrutona brání. Nemůže-li tedy být fotografie reprezentací toho, čeho je fotografií, zdá se být nemožné, že by fotografie mohla být obrazovou reprezentací vůbec. Na druhou stranu rozlišení mezi objektem a předmětem fotografie, které Phillips akcentuje, však nejen zpochybňuje oprávněnost některých ze Scrutonových závěrů, ale především vytváří prostor pro schopnost fotografie plnit reprezentační funkci, což by mohlo vést k prokázání nepravdivosti Scrutonova pojetí fotografie. Nelze-li totiž předmět a objekt fotografie jednoduše ztotožňovat, nabízí se možnost, že by fotografie mohla mít předmět, který by

nebyl zcela určen jejím objektem, resp. vztahem k němu, a to aniž by došlo k popření kauzálního charakteru fotografie. V této souvislosti mohou nastat následující varianty, fotografie by buď reprezentovala něco jiného než svůj objekt, aniž by přestala být pouhou kopií svého objektu, nebo by mohla reprezentovat jak svůj objekt, tak i něco jiného, ale pouze tehdy, pokud by vztah mezi fotografií a objektem již nebyl vysvětlitelný výhradně skrze kauzální působení, tzn. pokud by byl fotograf schopen zachytit objekt tak, aby výsledná fotografie nebyla jen jeho kopií. Phillips se nicméně o prokázání schopnosti fotografie plnit reprezentační funkci nepokouší, nýbrž pouze konstatuje, že věří ve schopnost fotografie mít reprezentovaný předmět, který by nebyl totožný s jejím objektem. Zkusme nyní prozkoumat první z jmenovaných variant.

Podle Phillipse se Scruton dopouští chybného předpokladu, podle nějž, pokud by fotografie mohla něco reprezentovat, mohla by reprezentovat pouze to, co stálo před objektivem. Nepodává nicméně jednoznačný důkaz, kterým by byla neoprávněnost tohoto předpokladu prokázána. Scruton by mohl tvrdit, že uznání tohoto předpokladu je nutné, má-li být fotografii rozuměno jako fotografii. Kdyby totiž mohla fotografie reprezentovat něco jiného než to, co stálo před objektivem, byl by vztah mezi ní a objektem činěn nepodstatným. Avšak odmítnout tento předpoklad ještě neznamená považovat kauzální vztah mezi fotografií a jejím objektem za zcela irrelevantní. I když budeme fotografii považovat za reprezentaci něčeho, co nebylo jejím objektem, víme, že bez kauzálního spojení s ním by vůbec nevznikla a že její podoba je kauzálním působením objektu podstatně určena. Navíc přihlížet ke kauzálnímu charakteru fotografie se zdá hrát významnou roli při určování toho, které vlastnosti fotografie pro nás budou hodnotné z estetického hlediska, byť se může jednat o zájem čistě abstraktní. Právě díky kauzálnímu vztahu na fotografii oceňujeme takové vlastnosti jako rozložení světla a stínů, hloubka ostroty, míra kontrastu, ale také kompozice.

Nicméně kauzální vztah fotografie a jejího objektu je pro fotografii bytostný, a proto musí být v našem přístupu k fotografii, má-li jí být rozuměno jako fotografii, zahrnut v každém ohledu. Považujeme-li tudíž fotografii za reprezentaci, pak kauzální vztah k jejímu objektu musí být podstatný také z hlediska reprezentace, může-li ale zároveň fotografie reprezentovat něco jiného než objekt, kauzální vztah k objektu se jeví jako nepodstatný pro to, co je reprezentováno. Tvrdí-li se, že reprezentovaným předmětem fotografie může být něco jiného, než objekt, neznamená to, že by jí mohlo být cokoliv.

Reprezentovaný předmět fotografie není arbitrární, nýbrž je omezen vizuální stránkou fotografie, která je podstatným způsobem spoluurčována či dokonce zcela závislá na kauzálním působení objektu. Má-li totiž být fotografie obrazovou reprezentací, musí být její předmět rozpoznatelný na základě její vizuální stránky. Od kauzálního vztahu mezi fotografií a objektem proto sice nelze při identifikaci reprezentovaného předmětu zcela odhlížet, to ale ještě neznamena, že by kauzální vztah mezi nimi bránil fotografii reprezentovat něco jiného než její objekt, nýbrž funguje pouze jako omezující princip pro to, co může být fotografií reprezentováno. Například fotografie západu slunce je fotografií, jejíž předmět není totožný s jejím objektem, „západ slunce“ totiž není materiální věc, která by mohla kauzálně působit. Tím, co mohlo kauzálně působit a co skutečně stálo před objektivem, a tudíž může být označováno jako objekt, jsou stromy, domy, Slunce, mraky apod., nikoliv však západ slunce. Jmenované objekty a jejich určité uspořádání jsou zároveň nezbytné k tomu, abychom mohli považovat západ slunce za předmět fotografie. Taková fotografie však nemůže být reprezentací ve Scrutonově smyslu, nejen že se nezdá být vyjádřením jakékoliv myšlenky, ale především, nakolik je svým vzhledem věrná svému objektu, neliší se dívání na ni od dívání na objekt sám. Jinými slovy, to, co vidíme na fotografii, se neliší od toho, co bychom viděli, kdybychom v době pořizování fotografie stáli na místě fotoaparátu. Pokud bychom tedy tuto fotografii považovali za reprezentaci, museli bychom za reprezentaci považovat již to, co by bylo možné vidět ve skutečnosti, a tudíž přiznat schopnost být reprezentací přírodním úkazům. Za reprezentaci má smysl ale považovat pouze to, co je lidským výtvozem.

Pokud fotografii lze přisoudit reprezentovaný předmět, jehož součástí je nějaká myšlenka a který není totožný s objektem fotografie, nejedná se o fotografickou reprezentaci. Fotografie je totiž buď pouhým záznamem již hotové reprezentace (jako je tomu v případě s ženou sloužící jako model pro fotografii Venuše), nebo sice hraje určitou roli při uskutečňování reprezentace, tato její role však není podstatná (jako je tomu v případě trampa sloužícího jako model pro fotografii Siléna). Scrutonovi je v příkladě s Venuší nutno dát za pravdu. Naaranžujeme-li nějakou scénu, kterou posléze vyfotíme, nevznikne tím nová fotografická reprezentace, nýbrž pouhý záznam již hotové reprezentace, neboť k tomu, abychom ženu viděli jako Venuši není fotografie zapotřebí, nýbrž jako Venuši ji uvidíme i tehdy, budeme-li se na ni dívat ve skutečnosti. Již naaranžovaná scéna totiž obsahuje vlastnosti potřebné k rozpoznání reprezentovaného předmětu, neboli reprezentační akt byl vykonán před pořízením fotografie. Jinak by tomu

ovšem bylo například u „*The Primacy of Matter over Thought*“ Mana Raye, v tomto případě nicméně dochází ze strany fotografa k zásahu do konečné podoby fotografie, a proto se tímto příkladem budeme zabývat až v následující kapitole. Nyní zvažme druhý příklad, kdy fotografie plní roli pouhé ostenze, a může být tudíž nahrazena čímkoliv, co je tuto roli rovněž schopno zastávat, fotografie proto není pro uskutečnění reprezentace podstatná. I zde je nutno dát Scrutonovi za pravdu, fotografie ani natažený prst nejsou reprezentacemi, ale pouze součástí reprezentační činnosti, která navíc není obrazové, ale spíše lingvistické povahy. Případ, kdy pořídíme fotografii trampa, kterou posléze nazveme Silénos, se sice od pouhého ukázání prstem a vyřčení tohoto jména liší tím, že při fotografování vzniká obraz, reprezentační akt však spočívá v činnosti, která po vytvoření fotografie následuje, totiž v pojmenování. Dokud neznáme název fotografie, není nám fotografie sama schopna říci, jakým způsobem fotograf trampa viděl. V krajním případě nejsme dokonce ani schopni říci, zdali se jedná o fotografii, za níž stojí nějaký autor, či zda pouze tramp neuvízl ve fotopasti.

I kdyby se Phillipsovi podařilo dokázat, že fotografie může mít předmět, který není totožný s jejím objektem, nebude tím Scrutona pozice zcela vyvrácena, neboť Scruton by mohl svoji pozici hájit pomocí rozlišení mezi „být reprezentací“ a „být používán k reprezentaci“. Fotografie nemůže být reprezentací, tzn. nemůže mít „být reprezentací“ jako svou vnitřní vlastnost, nýbrž může reprezentovat pouze odvozeně, tzn. může být k reprezentaci jediné používána. Neboť jak ukazují příklady s Venuší a Silénem, schopnost fotografie mít reprezentovaný předmět závisí na nějaké jiné reprezentační činnosti, která fotografii buď předchází či po ní následuje. Aby fotografie mohla být reprezentací, musela by být vysvětlitelná výhradně jen v intencionálních termínech, čemuž ale brání její kauzální spojení s objektem, které ovšem musí zůstat zachováno, má-li být fotografii rozuměno jako fotografii.

2. Intence a intencionalita ve fotografii

Je možnost uplatnění intencí v rámci fotografického procesu či při zakoušení fotografie schopno zajistit, aby intencionalita byla jejím bytostným rysem? Jinými slovy,

podářilo se „intencionalistům“ poskytnout na Scrutonovu skepsi adekvátní odpověď, nebo poskytl pouze „slabou odpověď“, jak jejich kritiku označuje Nigel Warburton?⁷⁰ Či snad dokonce Scrutonova pozice zůstává neotřesená? Nahlédneme-li do Scrutonovy eseje *Photography and Representation*, zdá se být naše tázání rozhodnuto. Scruton výslovně podotýká: „*Nezáleží na tom, kolik estetických intencí se skrývá za fotografováním. Není důležité, zda předmět, jeho prostředí, činnost či nasvícení jsou záměrně zaranžovány.*“⁷¹ Je tomu nicméně opravdu tak? A pokud ano, proč tolik myslitelů na toto jeho tvrzení nedbá?

Máme-li na paměti rozlišení mezi předmětem a objektem fotografie, pak má Scruton jistě pravdu. Pouhým aranžováním objektu nemůže vzniknout nová, fotografická reprezentace, nýbrž pouze záznam něčeho. Nicméně „intencionalisté“ nepoukazují na možnost realizovat fotografovou intence aranžováním objektu, nýbrž na fotografovou možnost působit v rámci fotografického procesu tak, aby výsledná fotografie byla vyjádřením nějaké reprezentační myšlenky a nikoliv jen pouhou kopií svého objektu. Pro názorný příklad se vraťme k „*The Primacy of Matter over Thought*“ Mana Raye. Tato fotografie není jen kopií svého objektu, tj. ženy ležící na podlaze, nýbrž se vyznačuje vizuálními vlastnostmi, které její objekt postrádá. Díky tomuto rozdílu vzniká nová reprezentace, neboť zatímco žena ležící na podlaze neposkytuje divákovi vizuální vodítka, pomocí nichž by ji viděl jako vyjádření myšlenky o převaze látky nad myšlením, Rayova fotografie ano. Jinými slovy, zatímco žena ležící na podlaze nenutí diváka k interpretaci, Rayově fotografii bychom bez interpretace nebyli schopni rozumět, a proto jsme jí k interpretaci nuceni. Ray totiž díky své schopnosti uměle využít techniky, kterou fotografování nabízí, dokázal vytvořit smyslové ztvárnění myšlenky, neboli způsob, kterým ženu vidí. Nelze ani namítat, že v případě Rayovi fotografie se reprezentace neodehrává v rámci fotografického procesu, nýbrž na jiné úrovni, která následuje po vytvoření fotografie, tj. pomocí pojmenování. Pojmenování zde neslouží k dokončení reprezentace, ale jako jakási nápodoba pro diváka, který není s to reprezentovaný předmět rozpoznat, přičemž důvodem není neúplnost fotografie, ale nedostatečná úroveň

⁷⁰ Warburton soudí, že „intencionalistická“ kritika není schopna zpochybnit Scrutonovo pojetí fotografie, neboť Scruton se může odvolat na to, že z jejich strany dochází k „poskvěnění“ ideální fotografie malířskými technikami, resp. nepřístupují k fotografii jako k fotografii, nýbrž jako k malbě. Sám Warburton předkládá odpověď, kterou považuje za „silnou“ a podle které je fotografie médiem, jež umožňuje projevit individuální styl. Warburtonovu kritiku jsme nicméně v předchozí části nepředstavovali, neboť mu jde především o prokázání možnosti fotografie být svěbytnou formou umění, nikoliv nutně reprezentační. Nezabývá se tudíž primárně otázkou, zdali je fotografie reprezentací, o kterou, naopak, nám jde především. Viz Warburton, Nigel (1996), „Individual style in photographic art“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 4 (October), s. 389-397.

⁷¹ Scruton, 1983, s. 119-120

divákových dovedností a znalostí. Jinými slovy, název fotografie zde nehraje odlišnou roli, než jakou má v případě obrazů.

V tomto a jemu podobných případech by se Scruton nemohl odvolávat ani na tvrzení, že došlo k poskvrnění ideální fotografie malířskými technikami, a tudíž se nejedná o fotografické reprezentace. Ray totiž výsledné podoby fotografie nedosáhl pomocí následných úprav již hotové fotografie, nýbrž pomocí metody solarizace, tedy prostředku, který tvoří součást fotografického procesu a který nemůže být považován za malířský, neboť v malířství jej užít nelze. Solarizace, vícenásobná expozice a další již dříve uvedené prostředky jsou výsostně fotografickými technikami, kterých fotograf může použít za účelem vytvoření fotografické reprezentace. Navíc, kdyby Scruton připouštěl pouze jednu možnost, již by fotografie mohla dosáhnout statusu reprezentace, a to sice tu, která by nutila fotografii podřídít se cílům malířství, dopouštěl by se kruhového argumentu. Užitím těchto technik nedošlo ani k narušení kauzálního vztahu mezi fotografií a jejím objektem, a fotografii je stále rozuměno jako fotografii, a nikoliv něčemu jinému. Zásahem do procesu fotografie pomocí fotografických technik totiž není možné kauzální vztah mezi fotografií a jejím objektem překonat. Kauzální vztah totiž nemůže být nikdy zrušen, neboť bez něj by žádná fotografie nemohla vzniknout.⁷² A proto tím, že fotografie pomocí použití fotografických technik získá předmět, není její vztah k objektu nijak dotčen. Vztah k objektu není ani činěn irelevantní z hlediska reprezentace, neboť například v případě Rayovy fotografie je to žena, která je objektem fotografie a pomocí níž je vyjadřována nějaká myšlenka, a divák ví, že žena je na fotografii zobrazena díky kauzálnímu působení.

Podle Scrutona však nejsou prostředky, kterými fotograf může ovlivnit vzhled fotografie, dostatečné pro zajištění toho, aby fotografie byla reprezentací, a to ze dvou důvodů: i) neumožňují fotografovi vážně se ujmout role ovládání detailů, resp. nejsou schopny zajistit, aby otázka, proč je tomu na fotografii tak a ne jinak, dávala smysl pro

⁷² Kauzální vztah mezi fotografií a jejím objektem není zrušen ani v těch případech, kdy objekt z fotografie není rozpoznatelný bez znalosti nějakého kódu či není rozpoznatelný vůbec. Člověk, který v životě neviděl elektrokardiogram nerozpozná, k čemu se vztahuje, co jej způsobilo, to však neznamená, že mezi srdeční aktivitou a jejím záznamem není kauzální vztah a dokonce ani to, že by tento člověk nemohl elektrokardiogramu rozumět jako médiu závislém na kauzálním působení. Pokud ovšem není objekt na fotografii rozpoznatelný, nemůže se jednat o fotografickou reprezentaci, ale spíše o abstraktní fotografii. Podobně je tomu u maleb, pouze figurativní malby jsou reprezentacemi, zatímco abstraktní nikoliv. Abstraktní umění totiž není uceleným vyjádřením myšlenky, předkládá nám pouze formu zobrazení, nikoliv obsah, a proto v něm nelze odhalovat objektivní, tj. veřejný význam, nýbrž pouze asociace, jež jsou subjektivní povahy. Viz Scruton, Roger (2009), *The Aesthetics of Music*, Oxford, UK, New York, USA: Oxford University Press, kap. 5, a dále Scruton, 2005, s. 14-15.

každý viditelný detail; ii) nelze jimi docílit toho, aby fotografie mohla být vnímána jako artefakt, tj. jako výtvar vysvětlitelný pouze z hlediska myšlení, aniž by jí přestalo být rozuměno jako fotografii.

Jaké detaily je nutné ovlivnit či do jaké míry je tak nutné činit, aby mohl být obraz považován za reprezentaci? Umělec musí být schopen ovlivnit detaily takovým způsobem, aby mohl poskytnout divákovi vyjádření nějaké myšlenky či mu nabídnout ztvárnění svého způsobu vidění nějaké věci, scény apod. Nejen fotografie Mana Raye, ale také například fotografie kazatele od Ralphi Gibsona dokazují, že fotograf je schopen, a to výhradně pomocí prostředků, jež jsou fotografické, vytvořit takovou fotografii, která nás bude nutit k interpretaci. Rozlišení mezi znakem a výrazem je v tomto kontextu jak správně poznamenává Davies nedůvěryhodné, neboť jak by se změnil způsob, jímž dospíváme k reprezentovanému předmětu, kdyby se nejednalo o fotografie, ale o malby? Změna by byla pouze v tom, že v případě maleb bychom nemuseli zobrazení vztahovat ke skutečnosti, tzn. nemuseli bychom je chápat jako zobrazení nějaké skutečné ženy či kazatele, nikoliv však v tom, jakým způsobem je reprezentovaný předmět rozpoznáván. Co je však podmínkou toho, aby byl umělec schopen vytvořit smyslové vyjádření nějaké myšlenky. Podle Wickse k takovému účelu postačuje, aby dané médium umožňovalo umělci vytvořit zobrazení, jež by se lišilo od naturalistického zobrazení, tedy od toho, jak zobrazené vidíme v rámci běžné zkušenosti. Splnění této podmínky Wicks vidí jako klíčový prvek Scrutonova pojetí reprezentace a připisuje mu větší důležitost než schopnost zobrazit fiktivní entitu. Může však být míra, kterou se zobrazení liší od běžné zkušenosti, kritériem schopnosti být reprezentací? A má pro Scrutona opravdu takový význam, jak se domnívá Wicks? Scruton sice poukazuje na skutečnost, že malba nemá žádnou zvláštní tendenci po identitě vzhledu se svým předmětem, zatímco ideální fotografie nemůže být ničím jiným než pouhou kopií vzhledu svého objektu, z toho ovšem neplyne, že pokud by malba byla stejně přesným zobrazením svého předmětu jako je fotografie zobrazením svého objektu, nebyla by reprezentací. Kdyby malíř namaloval portrét Winstona Churchilla stejně přesně jako jej zachytí fotograf, z hlediska jeho reprezentačního statusu se nic nemění. Pokud tedy malba může být reprezentací a fotografie nikoliv a zároveň obě mohou být stejně přesným zobrazením, nemůže být míra odlišnosti vzhledu zobrazení od běžné zkušenosti kritériem schopnosti být reprezentací, a tudíž pro Scrutona nemůže mít ani význam, který ji připisuje Wicks.

Námitkou by mohlo být, že pokud malba může být stejně přesným zobrazením svého předmětu jako je fotografie zobrazením svého objektu, pak je malba stejně jako fotografie pouhou kopií vzhledu toho, co zobrazuje, a tudíž není vyjádřením nějaké reprezentační myšlenky, nýbrž dívání se na takovou malbu je totožné se zakoušením předmětu ve skutečnosti, podobně jako je tomu v případě s fotografií. Krátce, taková malba od nás nevyžaduje interpretaci. Zdá se tedy, že buď takové malby nejsou reprezentacemi, zatímco méně věrné malby ano, čímž se do hry vrací míra odlišnosti zobrazení od běžné zkušenosti jako kritérium pro schopnost být reprezentací, nebo je chybný pojem reprezentace. Scruton nicméně není nucen ani k jedné z těchto variant. Rozhodujícím faktorem mezi malbou a fotografií vzhledem ke způsobu zobrazení je modalita vztahu malby a fotografie, jímž se první vztahuje ke svému předmětu a druhá ke svému objektu a jež se týká vzhledu. Zatímco malba *může* a *nemusí* být věrným zobrazením svého předmětu, ideální fotografie *nemůže* být ničím jiným než kopií svého objektu. Tento rozdíl je příčinou smysluplnosti otázky „Proč je tomu tak a ne jinak?“ v případě malby a její nesmyslnosti v případě fotografie ohledně každého viditelného detailu. Malíř si totiž před zahájením své činnosti volí způsob, jímž něco ztvární, tzn. jeho činnost je vedena intencí ztvárnit něco určitým způsobem, zároveň je ale vždy jeho možností ztvárnit danou věc jinak, než jak se původně rozhodl. Malování je tak svobodnou činností a malba je bytostně intencionálním médiem. V případě ideální fotografie je podoba výsledného zobrazení naopak dána objektivními podmínkami, tj. nastavením fotoaparátu, světelnými podmínkami apod., nikoliv intencí fotografa. Navíc, jakmile jsou podmínky jednou dány, není možné do výsledné podoby snímku již nijak zasahovat. Tento rozdíl se vztahuje i na Rayovu „*The Primacy of Matter over Thought*“, Ray sice mohl ovlivnit výslednou podobu fotografie svým rozhodnutím použít metodu solarizace, jakmile je ale toto rozhodnutí učiněno, je výsledná podoba fotografie již dána objektivními podmínkami, tzn. jedná se již pouze o přírodní proces, nikoliv o lidskou činnost. Námitkou „intencionalistů“ by mohlo být, že Ray nemusel metodu solarizace použít, a proto výslednou podobu fotografie nelze redukovat čistě jen na přírodní proces, nýbrž tím, že Ray učinil své rozhodnutí, vnesl do fotografie prvek intencionality, a proto fotografie není pouhou kopií svého objektu, ale také vyjádřením Rayových intencí. Otázka tedy zůstává stále stejná, proč by způsob, jímž fotograf může ovlivnit konečnou podobu, neměl být dostatečný pro zajištění reprezentačního statusu?

I když Scruton připouští schopnost fotografa realizovat své intence, a to

technikami, jež by byly různé od těch, které užívá malíř, nedomnívá se, že by jej prokázání této fotografový schopnosti nutilo revidovat jeho pozici, a nabízí srovnání se zrcadly a rámečky. Lze si představit situaci, kdy budou zrcadla záměrně umístěna tak, abychom při pohledu do nich viděli věci způsobem, jenž bude odhalující a ukazovat nám objekt nezvyklým způsobem či nějaké „pravdy“ o něm, kterých si běžně nevšímáme. Dokonce lze pomocí různě zakřivených zrcadel dosáhnout změny vzhledu objektu, přesto se dle Scrutona nebude jednat o reprezentace, a to vinou kauzálního vztahu, jež je pojí s jejich objekty. Kauzální vztah má totiž za následek transparentnost fotografie, tzn. to, co v nich vidíme, jsou objekty samy, nikoliv jejich reprezentace. Rovněž fotografie jsou kauzálně spojeny se svými objekty, a proto pro ně platí tentýž důsledek. Je tudíž zcela irelevantní, zdali fotografie umožňuje fotografovi realizovat jeho intence, neboť ty nejsou schopny zrušit kauzální vztah mezi fotografií a jejím objektem a učinit jej intencionálním tak, jak je tomu u maleb. Navíc, pokud by došlo k odstranění kauzálního vztahu fotografie s jejím objektem, již by se nejednalo o fotografii, ale jiný druh média.

V této souvislosti se zdá být nutné rozlišit dva druhy intencionality, fotografie může být „intencionální“, tzn. může být realizací fotografových intencí, nemůže být ale intencionální v tom smyslu, že by její objekt mohl a nemusel existovat, podobně jako může a nemusí existovat předmět malby. Být intencionální znamená být založený na myšlení a být také z hlediska myšlení vysvětlitelný.⁷³ Být „intencionální“ znamená být realizací intencí, intence však není ničím jiným než stavem mysli, který je zaměřen na nějaký předmět, jenž je intencionální povahy, neboť tento předmět může a nemusí existovat. Jinými slovy intence má vždy nějaký obsah, je založená na nějaké myšlence. Zdálo by se tedy, že vše, co je „intencionální“ je také intencionální. Oprávněnost tohoto závěru by se také mohla zdát být potvrzena Scrutonovým vymezením ideální malby. Ačkoliv se jedná o delší úsek, uvedeme jej zde v jeho úplnosti.

*„Ideální malba stojí v určitém „intencionálním“ vztahu k předmětu. Jinými slovy, pokud malba reprezentuje předmět, neplyne z toho, že tento předmět existuje, či, pokud existuje, že její malba reprezentuje takový, jaký je. Navíc, je-li x malbou nějakého člověka, neplyne z toho, že existuje nějaký **konkrétní** člověk, jehož je x malbou. Dále, malba stojí v tomto intencionálním vztahu ke svému předmětu v důsledku reprezentačního aktu, umělcova aktu,*

⁷³ Viz Scruton, 1983, s. 154-155.

a charakterizujeme-li vztah mezi malbou a jejím předmětem, popisujeme také umělcovy intence. Úspěšná realizace této intence spočívá ve stvoření takového vzhledu, který nějakým způsobem vede diváka k rozpoznání předmětu.“⁷⁴

Scruton popisuje vztah malby a předmětu jako intencionální, tzn. malba neimplikuje skutečnou existenci svého předmětu, a jako důsledek reprezentačního aktu. Reprezentační akt je tím, co vnáší do malby intence, jež jsou malbou realizovány. Reprezentační akt tudíž činí malbu „intencionální“ a potažmo také intencionální. Nabízí se tedy otázka, proč by fotografie nemohla být reprezentací, když může být, podobně jako malba, realizací fotografických intencí, tedy výsledkem nějakého reprezentačního aktu. Respektive, není zde určitý rozpor tvrdí-li se, že malba je jako výsledek reprezentačního aktu reprezentací, zatímco fotografie jako výsledek reprezentačního aktu reprezentací není? V této souvislosti je nutné všimnout si dvojího, jednak rozlišení mezi předmětem a objektem a jejich role při definování ideální malba a ideální fotografie, jednak Scrutonova pojmu reprezentace.

Máme-li před očima rozlišení mezi předmětem a objektem, ukazuje se onen zdánlivý rozpor být vysvětlitelný. Malba v důsledku reprezentačního aktu získává předmět a má k němu intencionální vztah, stejně tak fotografie reprezentačním aktem získává předmět, k němuž má intencionální vztah, zároveň ale k ní přestává být přístupováno jako k ideální fotografii, která je definována čistě kauzálním vztahem ke svému objektu a jako taková je médiem, které předmět mít nemůže. Jinými slovy, fotografie se sice stává reprezentací, či spíše je k reprezentaci používána, nejedná se nicméně o fotografickou reprezentaci. Scruton proto může poukazovat na poskvřňování ideální fotografie malířskými metodami a cíli. Nic na tom nemění ani fakt, že kauzální vztah mezi fotografií a jejím objektem zůstal nedotčen, problémem totiž je, že přestal být určujícím pro náš zájem o fotografii.

Proč by se o fotografii mělo mluvit spíše jako o něčem, co je k reprezentaci používáno, než jako o něčem, co by reprezentací bylo? „Být reprezentací“ je pro Scrutona vnitřní vlastnost, aby tedy něco mohlo být reprezentací, musí tudíž být schopné reprezentovat nezávisle na něčem jiném, co by bylo danému médiu vnější, tzn. reprezentací může být pouze to, co může být plně artikulováno. Obraz je plně artikulován tehdy, jsou-li splněny následující podmínky: a) z hlediska produkce díla musí být možné

74 Tamtéž, s. 103

ovládat detaily takovým způsobem, aby bylo možné sdělit reprezentační myšlenku pomocí díla samotného; b) z hlediska recepce musí být možné dílo vnímat jako vysvětlitelné pouze z perspektivy myšlení. Oběma těmito podmínkám kauzální vztah fotografie s jejím objektem, jež je nezrušitelný, má-li se jednat o fotografii, a k němuž musí být přihlíženo, má-li jí být rozuměno jako fotografii, brání. Díky tomuto definičnímu rysu s sebou fotografie nese odkaz k nějaké vnější věci, ke skutečnosti, a proto nemůže být vnímána pouze z perspektivy myšlení, ani nemůže být samostatným výrazem reprezentační myšlenky, a to ani tehdy, je-li možné její detaily kontrolovat tak, aby nějakou reprezentační myšlenku vyjadřovala. Tím se také dostává jistému ospravedlnění rozlišení mezi fotografií jako znakem reprezentační myšlenky a malbou jako jejím výrazem. Fotografie, nakolik je fotografií, před nás staví přítomnost nějakého objektu, z níž může být na reprezentační myšlenku usuzováno, malba před nás staví její smyslové vyjádření.

3. Estetický argument a role pravdy

Scruton uvádí ještě jiný druh argumentu, totiž estetický. Pokud bychom uznali fotografii schopnost být reprezentací, muselo by být možné mít o ní estetický zájem, a to takový, který by byl zájmem o fotografii jako o reprezentaci. Estetický zájem je zájmem o věc pro ni samu, je tedy zájmem o celek, a jako takový implikuje zájem o detail. Aby tudíž bylo možné mít o fotografii estetický zájem, musí být fotograf schopen kontrolovat detaily, tzn. jakýkoliv pozorovatelný fakt či rys.⁷⁵ Vlivem kauzálního vztahu je však podle Scrutona jednak téměř každý detail mimo fotografovou moc, resp. fotograf je schopen kontrolovat jen ty nejhrubší detaily, a jednak kauzální vztah znemožňuje, aby se fotografova schopnost kontrolovat detaily mohla projevit. Krátce, fotograf nemůže projevit styl. Nicméně Scruton v této souvislosti zvažuje pouze dva způsoby, jimiž by mohl fotograf ovlivnit výslednou podobu snímku, totiž aranžováním objektu a následnou úpravou již hotové fotografie. Fotografova schopnost kontrolovat detaily se tak buď projevuje již na samotném objektu a fotografie je jen jeho záznamem, nebo vede ke změně média. „Intencionalisté“ naproti tomu akcentují schopnost fotografa vytvořit takovou

75 Tamtéž, s. 117

fotografii, která se svým vzhledem bude lišit od svého objektu, aniž by tím docházelo ke změně typu média, resp. fotografova schopnost kontrolovat detaily se uskutečňuje až či již v rámci fotografického procesu. Změna detailů, kterou je fotograf schopen provést, rovněž nutí diváka k zamyšlení, neboli divák musí interpretovat, má-li dané fotografii porozumět. Máme-li porozumět například Rayově „*The Primacy of Matter over Thought*“, nestačí ji vidět pouze jako zobrazení ženy, ale musíme rovněž vzít v potaz, jak je tato žena zobrazena. Otázka „Proč je žena zobrazena tak a ne jinak?“ nyní dává smysl, i když ne vzhledem ke každému pozorovatelnému detailu. Je-li ale tato otázka smysluplná, pak je fotografie schopna projevit styl, jenž určuje, které vizuální aspekty jsou esteticky důležité a které nikoliv.⁷⁶ Mohli bychom se tedy znovu ptát, proč fotografova schopnost ovlivňovat detaily není dostatečná pro zajištění reprezentačního statusu fotografie.

Scruton by se této otázce mohl vyhnout poukazem na nepatřičnost takového přístupu k fotografii, jaký jsme právě popsali. Je-li fotografie médiem kauzálního charakteru, je patřičné se o ní zajímat pouze kvůli jejímu objektu, nikoliv pro způsob, jímž je objekt zobrazován, tzn. zaujímat k ní postoj zvědavosti, nikoliv o ni projevovat estetický zájem. Zajímáme-li se totiž o způsob zobrazení, nepřístupujeme k fotografii jako k fotografii. Vinou kauzálního vztahu ke svému objektu je fotografie vůči svému objektu transparentní, tzn. díváním se na fotografii vidíme objekt sám, a proto fotografie může mít pouze ty vlastnosti, které má její objekt, a o fotografii můžeme mít jedině takový zájem, který lze mít o její objekt. O objekt sám sice lze projevovat také estetický zájem, jedná se však o počínání, které může být „zvrhlé“, a tudíž stejně nemorální by mohlo být projevovat estetický zájem o fotografii tohoto objektu. Scrutonův argument pro nemožnost projevovat o fotografii estetický zájem tudíž spočívá na identitě vzhledu fotografie a jejího objektu a na morálním hodnocení. „Intencionalisté“ nicméně ukazují, že objekt může být na fotografii zobrazen jako mající vlastnosti, které objekt sám ve skutečnosti postrádá, a v důsledku toho je schopna nám nabídnout jeho interpretaci. Je-li pravdou, že se fotografie co do vzhledu může lišit od svého objektu, neboli nejsou-li fotografie a objekt co do vzhledu identické, je možné o fotografii projevovat zájem, který nelze projevovat o objekt sám, aniž by takové počínání bylo morálně závadné. Dívat se například na „*The Primacy of Matter over Thought*“ z estetických důvodů se nejeví být nijak nemorální, ba naopak, jako zvrhlé se jeví dívat se na ni kvůli ženině nahotě, a to nikoliv z důvodu, že se jedná o podlehnutí chtíči, nýbrž proto, že chtíči se podléhá v situaci, kdy

76 Tamtéž, s. 117

se to neočekává.

Proč by tedy fotografie nemohla být reprezentací a my bychom o ni nemohli projevovat náležitý estetický zájem. Scruton by se mohl ohradit, že jsme schválně přehlíželi roli, kterou v estetice má pojem pravdy, který je nezbytný, má-li být možné mít o něco estetický zájem, tj. mít zájem pro ně samo, a zároveň o to mít zájem jako o reprezentaci něčeho jiného. Pravda je v estetice relevantní pouze tehdy, je-li chápána jako věrnost zachycené situaci, tzn. nakolik je dílo přesvědčující, a nikoliv jako věrnost faktům. Proto z estetického hlediska je zcela irelevantní, zdali to, co je zobrazeno, existuje, a pokud ano, pak zdali vypadá tak, jak je zobrazeno. Fotografie je ale díky kauzálnímu vztahu se svým objektem bytostně dokumentárním médiem, a proto projevujeme-li o fotografii zájem, činíme tak, kvůli její schopnosti odhalovat skutečnost. Jinými slovy, pokud o fotografii neprojevujeme zájem kvůli její schopnosti věrně zachytit fakta, neoceňujeme to, co je na ní fotografické, a nepřístupujeme k ní tudíž jako k ideální fotografii. I když by tedy bylo možné chápat „*The Primacy of Matter over Thought*“ jako pravdivou v estetickém smyslu, tzn. myšlenka, kterou vyjadřuje, může být přesvědčivě ztvárněna, není patřičné k ní takto přistupovat, neboť nakolik je fotografií, musíme dbát na její kauzální vztah ke skutečnosti. Nicméně dbáme-li tohoto jejího vztahu, není fotografie schopna vyjadřovat jakoukoliv myšlenku, pouze nám představit vzhled vyfotografovaného. Důvodem, proč je možné považovat konkrétní fotografii za pravdivou v estetickém smyslu, se tak ukazuje být snaha fotografů o znečištění ideální fotografie malířskými metodami a cíli. Neboli slovy Siegfrieda Kracauera: „[Umělecká fotografie] neprozkoumává objekt náležející fotografické technice, ale spíše chce skrýt technickou podstatu prostřednictvím stylu.“⁷⁷

4. Pojem (obrazové) reprezentace

Jednou z možných námitek, které Scruton uvažuje již ve své eseji *Photography and Representation*, je neudržitelnost jeho pojmu reprezentace. V této kapitole tudíž budeme muset ověřit, zdali Scrutonův pojem reprezentace splňuje podmínky, které jsme na něj

⁷⁷ Kracauer, Siegfried (1993), „Photography“, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring), s. 428

nakladli v úvodní části. Zdali pojetí reprezentace jako vnitřní vlastnosti není příliš úzké, tzn. zdali vůbec může existovat něco, co může mít reprezentační funkci jako svou vnitřní vlastnost. Zjistit, zdali má Scrutonovo pojetí reprezentace vůči alternativnímu chápání téhož pojmu, konkrétně pojetí reprezentace jako vidění-prostřednictvím, nějaké výhody a jaké.

Nejprve si připomeňme podmínky, které jsme na pojem reprezentace nakladli v úvodní části. Každá teorie obrazové reprezentace musí být schopna vysvětlit: i) možnost reprezentovat fiktivní entitu; ii) vztah vizuálních vlastností reprezentujícího s reprezentovaným, resp. nesmí jej považovat za nahodilý; iii) rozmanitost způsobů zobrazujících stylů; iv) možnost vnímat simultánně obraz a to, co je jím reprezentováno. O tom, že Scrutonův pojem reprezentace splňuje podmínku i), nemůže být, vzhledem k jeho důrazu na ni, pochyb. Podobně je zjevné, že jeho pojem splňuje podmínku ii). Jsou to totiž právě vizuální vlastnosti, na jejichž základě identifikujeme reprezentovaný předmět, a jejich vzájemné spojení je zprostředkováno myšlenkou, kterou se malba snaží vyjádřit. Splnění podmínek iii) a iv) zůstává otázkou.

Je Scrutonův pojem reprezentace schopen zohlednit různost obrazů, tzn. různost zobrazovacích stylů? V úvodní části se jako problematické ukázaly kubistické malby a tzv. *trompe-l'œil* malby, jež představují opačné extrémy vzhledem k míře napodobování skutečnosti. Je některý z nich problematický i pro Scrutonovu teorii reprezentace? Scrutonova teorie reprezentace je případem tzv. aspektuálních teorií,⁷⁸ podle nichž dochází při setkání se s obrazovou reprezentací k uplatnění schopnosti vidění-jako. Schopnost vidět-jako není totožná s běžným viděním, neboť na rozdíl od běžného vidění vyžaduje interpretaci vizuálních aspektů objektu, který je před námi, a to, jako co budeme tento objekt vidět, se může měnit v závislosti na tom, jak bude rozuměno aspektům objektu.⁷⁹ Z právě řečeného je zřejmé, že kubistické malby nepředstavují pro Scrutonův pojem reprezentace jakoukoliv obtíž. Při jejich zakoušení dochází k uplatnění schopnosti vidět-jako, neboť vyžadují interpretaci, aby v nich mohl být reprezentovaný předmět spatřen. Problémem se naopak zdají být *trompe-l'œil* malby, u nichž dochází k iluzi přítomnosti jejich předmětu a při jejichž zakoušení není nutné uplatňovat nějakou zvláštní schopnost, resp. jejich zakoušení je kontinuální s běžným viděním. V důsledku toho by

78 Viz Scruton, Roger (1998), *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, kap. 13

79 Pro detailní popis schopnosti vidět-jako viz Scruton, 1998, kap. 8

tedy ve Scrutonově pojetí nebyly *trompe-l'œil* malby reprezentacemi.

Avšak Scruton by mohl oponovat, že obrazovou reprezentací není to, co je vnímáno pomocí schopnosti vidět-jako, nýbrž to, co tak být vnímáno *může*. *Trompe-l'œil* malby sice v nás mohou vyvolat iluzi, že vidíme předmět sám a nikoliv jeho reprezentaci, ale tehdy, stojíme-li dostatečně daleko či se nedíváme dostatečně pozorně. *Trompe-l'œil* malby tudíž jsou reprezentace a my je tak vnímáme pouze tehdy, pokud je vnímáme jako obrazy, pro které je charakteristické „vidění-jako“ v onom zvláštním smyslu, kdy *x* vidíme jako *y*, aniž bychom *x* pokládali za *y*. Pokud něco vnímáme jako obraz, nejsme tím ještě automaticky nuceni k interpretaci, a tudíž možnost vnímat něco jako obraz, ještě neimplikuje uplatnění schopnosti vidět-jako v jeho reprezentačním smyslu. Pro uplatnění vidění-jako v jeho reprezentačním smyslu, nestačí *trompe-l'œil* malby vnímat jako obrazy, nýbrž musíme být schopni vidět je jako artefakty. Abychom něco mohli vidět jako artefakty, musí se jednat o výtvary typicky lidské činnosti, jež je popsateľná pouze z hlediska intencionality. Tuto podmínku *trompe-l'œil* malby splňují, a proto jsme jimi nuceni k interpretaci, byť ne nutně k nějak zvlášť komplikované, a může u nich docházet k uplatnění schopnosti vidět-jako v jeho reprezentačním smyslu.

Z právě řečeného se ukazuje dvojí. Scrutonovo pojetí reprezentace je schopno splnit podmínku iv), nikoliv však podmínku iii), aniž by se dopouštěl kruhového argumentu. Vidění-jako, ať už v jakémkoliv smyslu, podvojně zakoušení nejen umožňuje, nýbrž je vyžaduje, neboli podvojnost je bytostným rysem obrazové zkušenosti. Aby dávalo smysl mluvit o vidění-jako musí docházet k simultánnímu zakoušení povrchových vlastností obrazu a vlastností jeho předmětu, jinak bychom totiž neviděli jeho zobrazení, nýbrž by v nás vznikala iluze, že vidíme předmět sám. Jinými slovy, obraz bychom pokládali za jeho předmět. Na druhou stranu, pokud se tak děje, nelze prohlásit takové vnímání obrazu za nenáležité vnímání obrazu, neboť bychom předpokládali, že věci musíme vnímat jako obrazy. Při vysvětlování obrazové zkušenosti, by tudíž bylo předpokládáno to, co má být teprve popsáno. Scruton tudíž čelí stejnému problému jako Wollheim se svou teorií vidění-v. To samozřejmě není důvod k naprostému odmítnutí Scrutonovy teorie reprezentace, neboť konkurenční teorie nejsou o nic úspěšnější, jak jsme viděli již v úvodní části.

Důvodem k naprostému odmítnutí Scrutonovy teorie reprezentace by bylo, pokud by se prokázalo jeho pojetí reprezentace jako vnitřní vlastnosti (*intrinsic property*) média

jako příliš úzké na to, aby bylo možné za reprezentaci vůbec něco považovat. Charakterizace reprezentace jako vnitřní vlastnosti může vést k domněnce, že se jedná o vlastnost, která je nějakému médiu bytostná. K takovému chápání by mohlo svádět Scrutonovo vyjádření, že existují dva druhy obrazů, z nichž jedny prostě reprezentacemi jsou, zatímco druhé nikoliv. Ty druhé, nebo alespoň některé z nich, mohou sice být *udělány* tak, aby patřily do první skupiny, pak se ale již jedná o jiný druh média. S těmi prvními naopak není potřeba cokoli dělat, ty prostě reprezentacemi nemohou nebýt. Pokud bychom reprezentaci jako vnitřní vlastnosti rozuměli tímto způsobem, mělo by to pro Scrutonovo pojetí katastrofální důsledek, neboť by se ukázalo, že ani malby nemohou reprezentacemi být, nýbrž mohou být pouze k reprezentaci používány. Malba totiž jako médium není bytostně reprezentační, neboť existují rovněž malby, které reprezentacemi nejsou, např. abstraktní malby. I u maleb je tudíž potřeba něco udělat, aby se staly reprezentacemi. Aby se malby staly reprezentacemi, je nutné je řádně artikulovat, tzn. vytvořit je tak, aby mohli být samostatným, základním výrazem myšlenky. To samé platí pro každé médium, které má mít reprezentační funkci, tedy i pro jazyk. Avšak u jazyka lze podmínku artikulace chápat jako nutnou, má-li se vůbec jednat o jazyk a nikoliv jen o změť zvuků. Naproti tomu říci, že není-li malba artikulována, nejedná se o malbu, ale jen o změť barev, by bylo neoprávněné, neboť tím, co tento krok umožňuje v případě jazyka, je jeho závislost na gramatice, kterou malby postrádají.

Na druhou stranu, malba má před fotografií určitou přednost, neboť pokud je učiněna náležitě artikulovanou, nedochází ke změně média, zatímco u fotografie ano. Obraz je totiž podle Scrutona náležitě artikulován tehdy, je-li samostatným výrazem myšlenky, tzn. je-li obrazem možné vyjádřit a v něm rozpoznat reprezentovanou myšlenku nezávisle na okolnostech jeho použití. Mít „být reprezentací“ jako vnitřní vlastnost tedy neznamená být reprezentací bytostně, nýbrž moci vyjádřit a rozpoznat myšlenku nezávisle na kontextu použití. Otázkou tedy je, zdali je možné něčemu porozumět, aniž by bylo nutné jeho význam vyvozovat z okolností, v nichž je to používáno? Respektive, zdali je význam dán způsobem použití, či může být na použití nezávislý? Tato otázka je hojně diskutována v teorii významu a neexistuje na ni jednoznačná odpověď, nicméně předpokládejme nyní, že bez vztahu k okolnostem použití je možné rozumět alespoň větám, a to díky gramatice jako inherentní součásti jazyka. Malby ale gramatiku postrádají, jak by tedy mohly mít význam, kterému by bylo možné rozumět, nezávisle na způsobu jejich použití? Podle Scrutona lze malbám podobně jako větám rozumět z nich samotných

a nemusíme jejich význam vyvozovat z okolností, které je obklopují či obklopovaly v době jejich vzniku. Pokud by ale bylo postačující poznat reprezentovaný předmět malby z malby samotné pro to, abychom ji mohli přisoudit schopnost reprezentovat jako její vnitřní vlastnost, a tedy mít význam nezávisle na způsobu jejího použití, nemohlo by totéž platit také o fotografii? I v případě fotografie jsme totiž schopni rozpoznat to, co zobrazuje, z ní samotné, neboli k rozpoznání toho, co fotografie zobrazuje, není zapotřebí zvláštního poznání okolností jejího použití či vzniku, z nichž by bylo následně vyvozováno, co fotografie zobrazuje, nýbrž se stačí podívat na fotografii samu. Rozpoznání toho, co fotografie zobrazuje sice není na okolnostech jejího vzniku zcela nezávislé, okolnosti svého vzniku si totiž, alespoň částečně, „nese“ s sebou, to jí ovšem nemůže bez dalšího bránit v možnosti mít reprezentaci jako svou vnitřní vlastnost, neboť rovněž u portrétů a krajinomaleb lze říci, že si okolnosti vzniku do určité míry „nesou“ s sebou. Navíc, pokud pro význam malby jsou určující spíše její vizuální vlastnosti, než způsob jejího použití, nezdá se být důvod upírat fotografii schopnost reprezentovat jako její vnitřní vlastnost.

Ideální fotografie má nicméně k tomu, co je na ni zobrazeno, na rozdíl od malby, čistě kauzální vztah, který není postačující pro to, aby fotografii mohl být připsán jakýkoliv význam. Fotografie tudíž nemůže mít schopnost reprezentovat jako svou vnitřní vlastnost, neboť není základním výrazem jakékoliv myšlenky. Fotografie sice může získat nějakou myšlenku, avšak pouze díky způsobu použití, nikoliv jako taková. Aby fotografie jako taková mohla být základním výrazem myšlenky, musela by být plně artikulována, čímž by přestala být fotografií či by jí jako fotografii přestalo být rozuměno, jak bylo prokázáno výše. Fotografie může být tedy k reprezentaci nanejvýš používána. Například fotografie Lenina může být použita jako jeho reprezentace, za stejným účelem by nicméně podle Scrutona mohla být použita zaťatá pěst, brambora či fotografie Hitlera. Ačkoliv se použití fotografie Lenina k reprezentaci Lenina, zdá být nesrovnatelné s použitím zaťaté pěsti či jiné z jmenovaných věcí, jedná se o analogické případy. Ať už totiž použijeme jeho fotografii, či zaťatou pěst, vždy vyjadřujeme nějaký jeho aspekt – zaťatou pěstí ho reprezentujeme jako revolucionáře, zatímco jeho fotografií ho reprezentujeme jako vypadajícího tak a tak – a význam je jim možné připsat až na základě způsobu užití. Scrutonovo rozlišení mezi „být reprezentací“ a „mít reprezentační použití“, tedy mezi reprezentací jako vnitřní vlastností a pouhým používáním k reprezentaci, dává určitý smysl a definice reprezentace jako vnitřní vlastnosti je takové, že jí mohou splňovat jak jazykové

výrazy, tak i malby.

Lopes uznává, že fotografie nemohou být reprezentacemi ve Scrutonově smyslu, to ovšem neznamená, že by nemohly být reprezentacemi vůbec, a nabízí v návaznosti na Waltona alternativní pojetí reprezentace, které umožňuje fotografiím být reprezentacemi. Fotografie nám podle Waltona, kromě nového způsobu tvoření obrazů, přinesly především nový druh vidění, totiž vidění-prostřednictvím, které má jak podle Waltona, tak i podle Lopese reprezentační charakter, neboť nám umožňuje setkávat se s předměty způsobem, jenž je odlišný od toho, když se s nimi setkáváme tváří v tvář. Podmínkou reprezentace tudíž pro ně není vyjádření nějaké myšlenky, ale pouze nabídnutí zkušenosti, jež se liší od běžného zakoušení objektu, jenž je zobrazován. Lopesovou motivací a důsledkem jeho pojetí je možnost přiznat fotografii estetickou hodnotu, a tudíž možnost o ní projevovat estetický zájem jako o fotografii. Tento estetický zájem o fotografii není totožný s estetickým zájmem o reprezentaci ve Scrutonově smyslu, neboť jednak fotografie je jiným druhem reprezentace, a jednak Lopes prosazuje širší pojetí estetického zájmu než Scruton. Scruton připouští možnost mít estetický zájem, který by nebyl abstraktním zájmem, pouze o artefakty, jež nás jsou schopny vymanit z přírodní závislosti a umožňují nám pohybovat se výhradně ve sféře myšlení, tzn. oddávat se kontemplativní činnosti, zatímco Lopes uznává i tzv. dokumentární estetiku, kdy předmětem estetického hodnocení může být něco v důsledku své schopnosti odhalovat o věcech kolem nás pravdy, které by jinak zůstaly nepovšimnuty. Lopes svou kritikou Scrutona tudíž nezpochybňuje jeho závěry, ale spíše nabízí alternativní či doplňující pohled na fotografii. Pro Scrutona je tedy ohrožující pouze potud, pokud by se ukázalo, že jeho pojetí reprezentace je vhodné před tím Scrutonovým upřednostnit.

Podle Lopese obrazy jsou reprezentace, které ztělesňují informace získané ze scén a předmětů, na základě kterých mohou být vizuálně rozpoznány jako náležejícím scénám a předmětům, z nichž pocházejí. Divák tudíž rozumí obrazům jako obrazům, pokud identifikuje jejich předmět, a to pomocí uchopení jeho způsobu zobrazení, tj. smyslu obrazu.⁸⁰ Takovéto pojetí reprezentace má za následek, že vidění-prostřednictvím není charakteristické pouze pro fotografie, nýbrž pro všechny obrazy, jež něco zobrazují.⁸¹ Je ale takové pojetí vůbec přijatelné, tzn. splňuje výše uvedené podmínky reprezentace? Zdá

⁸⁰ Lopes svou teorii obrazové reprezentace, která je rovněž druhem aspektuální teorie, předkládá ve své knize *Understanding Pictures*, viz Lopes, 2004.

⁸¹ Viz Tamtéž, kap. 9.3-9.4

se, že problematická je již první z podmínek, totiž schopnost reprezentace fiktivní entity, neboť pokud se jedná o fiktivní entitu, pak neexistuje nic, co by mohlo být zdrojem informací, jež obraz fiktivní entity ztělesňuje. Lopes si je tohoto problému vědom a věnuje mu celou jednu kapitolu,⁸² jeho argumentace je však komplikovaná a předpokládá detailnější znalost jeho teorie, proto ji zde nemůžeme reprodukovat, nýbrž se budeme muset spokojit s tvrzením, že se mu daří nabídnout uspokojivé vysvětlení. Ohledně druhé z uvedených podmínek nemůže být pochyb o jejím splnění, neboť již v samotné definici je vztah vizuálních vlastností reprezentujícího a reprezentovaného zmíněn jako to, díky čemuž je předmět rozpoznáván. Pochyby tedy opět zůstávají ohledně třetí a čtvrté podmínky. Je-li pro reprezentaci charakteristické vidění-prostřednictvím, je zkušenost s obrazy nutně podvojná, neboť to, prostřednictvím čeho je viděno něco jiného, se nemůže stát neviditelným. Činí-li se ovšem z podvojnosti bytostný rys obrazové zkušenosti, pak Lopesova teorie čelí, podobně jako ta Scrutonova, stejnému problému, tzn. není schopna vysvětlit vnímání *trompe-l'œil* maleb, aniž by se musela uchýlovat ke kruhovému argumentu, a tedy obsáhnout různost zobrazujících stylů. Lopesova teorie je přinejlepším vzhledem k uvedeným podmínkám stejně úspěšnou teorií obrazové reprezentace jako ta, jež lze nalézt u Scrutona.

5. Fotografie jako bytostně paradoxní médium

Nepředstavuje Lopesova teorie obrazové reprezentace pro Scrutona vážnou výzvu? Umožňuje-li Lopes fotografii mít reprezentační status, připisuje jí význam, který navíc není dán způsobem jejího použití, nýbrž vztahem k vyfotografovanému objektu. Neboť ztělesňuje-li fotografie informace, na jejichž základě je možné vizuálně rozpoznat, co zobrazuje, pak tím fotografie odkazuje k určitému objektu, jenž zároveň konstituuje její předmět. Takové pojetí reference zjevně nelze považovat za lingvistické, neboť fotografie neodkazuje ke svému objektu prostřednictvím nějakých pravidel, ale díky svým vizuálním vlastnostem. Reprezentace také není vysvětlována vztahem podobnosti mezi reprezentujícím a reprezentovaným. Netvrdí se, že reprezentované a reprezentující se musí

⁸² Viz tamtéž, kap. 10

vyznačovat stejnými vizuálními vlastnostmi, nýbrž pouze to, že reprezentované musí být na základě vizuálních vlastností reprezentujícího identifikovatelné, což je nutná podmínka obrazové reprezentace. Může však být splnění těchto podmínek postačující pro to, abychom médiu jako takovému mohli připisovat význam? Kdyby možnost rozpoznání zdroje na základě vizuálních vlastností média byla postačující pro připsání významu, a tudíž k zajištění reprezentačního statusu, mohlo by dítě být reprezentací svého rodiče. Dítě ale za reprezentaci svého rodiče nepovažujeme, nebo ne alespoň v tom smyslu, že bychom mu připisovali význam, jímž by byl jeho rodič, a proto bychom neměli považovat za reprezentaci ani fotografii, nakolik k ní přistupujeme jako k fotografii. Abychom totiž něčemu mohli připsat význam muselo by to být bytostně intencionální povahy. Nicméně Scruton sám přiznává, že fotografie se vztahuje k nějakému objektu a že nakolik je chápána jako fotografie, je jen jeho kopií (*copy*) či záznamem (*report*). Tím se liší od dítěte, které jako kopii či záznam svého rodiče nechápeme.

Charakterizace fotografie jako kopie, tedy jako toho, co zprostředkovává zkušenost s nějakým objektem, která se v co největší míře podobá zkušenosti při zakoušení objektu samého, není postačující pro odepření reprezentačního statusu fotografii, neboť pokud by umělec namaloval malbu, která by co do vzhledu byla totožná s fotografií nějakého objektu, jednalo by se v případě malby o reprezentaci, zatímco v případě fotografie nikoliv. Navíc není zrušen rozdíl mezi viděním předmětu prostřednictvím něčeho a jeho zakoušením tváří v tvář. Pokud tedy charakterizace fotografie jako pouhé kopie není postačující pro možnost odepřít jí status reprezentace, může být za tímto účelem postačující charakterizovat ji jako pouhý záznam? Respektive, nelze záznam považovat za reprezentaci? Je-li fotografie pouhým záznamem, je na tom v podstatě stejně jako záznam koncertu. Záznam koncertu není reprezentací zaznamenaného koncertu, ale spíše jiným provedením téhož. Tím, co při poslouchání záznamu koncertu slyšíme není jeho reprezentace, nýbrž koncert sám. Podobně tím, co vidíme na fotografii, není reprezentace daného objektu, ale objekt sám. Námitkou Scrutonovi by nicméně mohlo být, že záznam koncertu není jiným provedením téhož, tím by byl jiný koncert, který by měl na programu stejnou skladbu. Záznam něčeho je spíše zprávou o něčem, je jakýmsi sdělením, že se konal koncert, že se hrála ta a ta skladba, že koncert měl takový a takový průběh, že skladba, jež byla na programu, zněla tak a tak. Záznam proto nejen k něčemu odkazuje, ale také nám o tom něco sděluje. Může snad Scruton připustit, že záznam se vztahuje k nějakému předmětu, a má tudíž význam, ve Fregově smyslu, zároveň ale záznamu upírat

schopnost vyjadřovat smysl, resp. myšlenku, a odmítat jej proto považovat za reprezentaci, jejíž podmínkou je právě schopnost komunikovat myšlenky? Takový krok by byl nejen zohýbáním Fregovy teorie, ale také přehlížením právě řečeného. Podle Frega výraz sice může mít smysl, aniž by měl význam, opačná varianta, ale není možná. Není-li totiž smysl ničím jiným, než způsobem danosti významu, pak pokud má výraz význam, musí mít i smysl. Navíc, právě bylo řečeno, že záznam nejen odkazuje k tomu, co zaznamenává, ale též nám o tom něco sděluje, totiž co bylo na programu, jaký koncert byl apod. Záznam je tudíž, stejně jako reprezentace, bytostně propoziční.⁸³ Podobně, je-li fotografie záznamem, odkazuje nejen k nějakému předmětu, ale také nám o tomto předmětu něco říká, tzn. vyjadřuje nějakou myšlenku, byť se může jednat o myšlenku triviální. Změnila by se však podstatným způsobem vyjadřovaná myšlenka, kdyby nějaký malíř namaloval malbu, která by co do vzhledu byla totožná s určitou fotografií? Jediný rozdíl spočívá ve vztahu ke skutečnosti, zatímco fotografie implikuje existenci svého předmětu, a proto musí být buď pravdivá, nebo nepravdivá a nemůže být nic třetího, malba může být pravdivou, nepravdivou, či u ní otázka její pravdivostní hodnoty může zůstat nerozhodnuta.

Fotografie není výrazem, ale pouhým znakem myšlenky, tzn. fotografii lze připisovat význam a může být i „nositel“ myšlenky, nikoliv však způsobem, jakým myšlenku vyjadřuje malba, přičemž právě tento rozdíl je schopen zdůvodnit, proč malba reprezentací je, zatímco fotografie nikoliv. Podívejme se na příklad, jímž Scruton osvětluje rozdíl mezi znakem a výrazem. Požádáme-li někoho, aby obhajoval přítelovu nevinu, může dotyčný zůstat mlčet, čímž poskytne znak o přítelově vině, nebo může odmítnout a přiznat, že jeho přítel je vinen, čímž poskytne výraz o přítelově vině. Rozdíl mezi znakem a výrazem je tak ve způsobu, jímž je nám myšlenka sdělována. Mlčením je nám implicitně sdělována přítelova vina, resp. z mlčení daného člověka můžeme na vinu jeho přítele usuzovat a dospět k přesvědčení o jeho vině. Pokud ale dotyčný výslovně přizná, že je jeho přítel vinen, je nám přítelova vina sdělována explicitně, tzn. nemusíme si nic domýšlet. Pokud by fotografie byla toliko znakem, byla by něčím jako indície či stopa. Ze stopy zvířete v písku můžeme usuzovat na to, jaké zvíře jí zde zanechalo, jak bylo velké, kolik zhruba vážilo apod. Byla by situace stejná, kdybychom měli fotografii onoho zvířete? Z fotografie víme, o jaké zvíře se jedná, jak je velké, jak vypadá apod. Ke všem těmto sdělením dospíváme nikoliv pomocí usuzování, ale pouhým pohledem. Fotografie tudíž

83 Sertuon, 1983, s. 62-63 Zároveň, říci, že záznam koncertu je jeho reprezentací, neznamena říci, že sám koncert je reprezentací.

není jejich znakem, ale jejich výrazem. Z fotografie nicméně nejsme schopni pouhým pohledem zjistit, zdali zvíře bylo spokojené, jestli mělo hlad, zdali nebylo unavené atd., na tyto charakteristiky můžeme přinejlepším pouze usuzovat. Naproti tomu malíř je schopen namalovat zvíře tak, aby bylo možné vidět jeho spokojenost, hladovost i unavenost. Tímto rozdílem ovšem nemůže být dokázána chybnost pojetí fotografie jako výrazu, nýbrž pouze upřesnění, čeho může být fotografie výrazem a čeho nanejvýš znakem, má-li jí být rozuměno jako fotografii. Jinými slovy, fotografie může být výrazem myšlenky, má ale oproti malbě velmi zúženou množinu myšlenek, kterých může být výrazem.

Nepřestali jsem tím rozumět fotografii jako fotografii? Fotografii rozumíme jako pouhému záznamu skutečnosti, tedy tak, jak jí rozumí sám Scruton. Výše se ale tvrdilo, že pokud je fotografii rozuměno jako fotografii, nelze jí vůbec připisovat jakýkoliv význam, neboť je čistě kauzální povahy a jako taková nemůže mít jakýkoliv význam. Tím se však nedokazuje chybnost pojetí fotografie jako reprezentace o nic více než chybnost definování fotografie jako *čistě* kauzálního média. Kauzální vztah fotografie s objektem je jejím podstatným a odlišujícím rysem, který musí být zohledněn, má-li jí být rozuměno jako fotografii, fotografii nicméně nelze na její kauzální vztah s objektem redukovat. Činit tak by bylo totéž jako redukovat člověka na schopnost se smát. Ukazuje se spíše, že fotografie je bytostně paradoxním médiem, tj. médiem, jež v sobě sjednocuje myšlení a přírodu. Fotografie totiž není jen výsledkem přírodního dění, jakým je například stopa v písku, ale rovněž výsledkem typicky lidské činnosti, kterou je zaznamenávání a jejímž cílem je komunikace. Jinými slovy, pokud porozumět nějakému médiu znamená poznat možnosti a omezení s ním spjatá, a pokud fotografie je médiem umožňujícím komunikovat myšlenky, což je předpokladem možnosti aplikace pojmu reprezentace, pak, máme-li rozumět fotografii jako fotografii, měli bychom jí rozumět jako reprezentaci.

Naposled, fotografie není reprezentací, nýbrž je k reprezentaci pouze používána, schopnost reprezentovat proto není její podstatnou, nýbrž jen nahodilou možností. Fotografie nicméně reprezentační funkci nezískává na základě způsobu, jímž je užívána. Fotografie se nestává reprezentací jako například zaťatá pěst při reprezentaci Lenina. Abychom zjistili, co je předmětem fotografie, není zapotřebí nějakého doprovodného reprezentačního aktu, jakým je například věta „Podívej, Lenin!“, jak je tomu v případě se zaťatou pěstí, nepotřebujeme ani žádného popisku, který by nám prozrazoval, co je

na fotografii. Podíváme-li se na fotografii Lenina, víme, že se jedná o fotografii Lenina z fotografie samé. Samozřejmě, kdyby se jednalo o fotografii méně známé osoby, nemuseli bychom vědět, koho konkrétně to fotografie je, to ale neznamená, že bychom nebyli schopni rozpoznat její předmět. Také u portrétní malby není nutné vědět, kdo konkrétně je na plátně namalován, nýbrž stačí poznat podstatné rysy předmětu, tedy že se jedná o člověka a ten je takový a takový.⁸⁴ Pokud by Scruton namítl, že nakolik je fotografie zamýšlena jako něco, co *slouží* za účelem komunikace, je k reprezentaci pouze používána, podřezal by si tím větev sám pod sebou, neboť to samé lze říci také o malbě.

Scruton v eseji „*Representation in Music*“ uvádí pět podmínek, které musí splňovat vše, co budeme považovat za reprezentaci. Jedná se o následující podmínky: i) příjemce musí být schopen nabýt povědomí o tom, co je reprezentováno; ii) musí být možné rozlišit mezi vlastnostmi média a vlastnostmi reprezentovaného; iii) zájem o reprezentaci vyžaduje zájem o její předmět; iv) reprezentace musí vyjadřovat myšlenky o svém předmětu; v) zájem o reprezentaci musí zahrnovat zájem o její živoucí kvalitu (*lifelike quality*).⁸⁵ O schopnosti fotografie splnit podmínku i), byla právě řeč. K podmínce ii), abychom uvedli stejně hrubý příklad jako Scruton, černobílá fotografie člověka není fotografií černobílého člověka, lze tudíž rozlišit vlastnosti média od vlastností předmětu. O fotografii lze projevovat i jiný zájem než jako o abstraktní zobrazení, naopak, má-li jí být rozuměno jako fotografii, zájem o ní je zájmem o její předmět tak, jak je na ní zachycen, a proto fotografie splňuje také podmínku iii). Čtvrtou podmínkou se opět nemusíme zabývat, neboť schopnost fotografie ji splnit byla rovněž již prokázána výše. Jedinou problematickou podmínkou zůstává v). Splnit tuto podmínku brání Scrutonova teorie estetické pravdy, pátá podmínka totiž vyžaduje, aby fotografie mohla být pravdivá jako malba, tzn. být přesvědčivá bez ohledu na to, zdali je pravdivá vzhledem k faktům. Kauzální vztah fotografie k jejímu objektu však brání odhlížet u fotografie od jejího vztahu ke skutečnosti. Nebudeme zde rozebírat, zdali Scrutonovo pojetí role pravdy v estetice je adekvátní, či nikoliv, v uznání fotografie jako reprezentace nám totiž ve skutečnosti nijak nebrání. Pátá podmínka se týká pouze estetické hodnoty, kterou lze fotografii připisovat, resp. její schopnosti být uměleckým dílem, nikoliv její schopnosti reprezentovat. Jinými slovy, fotografii lze považovat za reprezentaci, z toho ovšem ještě neplyne, že se jedná

84 Podobně, dívá-li se někdo na „*The Tribute Money*“ malíře Masaccia, nemusí rozpoznat, že se jedná o scénu z Evangelia, ale stačí když malbu uvidí jako reprezentaci gestikulujících mužů. Scruton (1983), s. 62

85 Tamtéž, s. 62-63

o případ reprezentačního umění. Podobně jazykové vyjádření může být reprezentací, aniž by se nutně muselo jednat o esteticky hodnotný projev.⁸⁶ Tím se ukazuje „slabina“ Scrutonovy teorie reprezentace, Scruton totiž chápe reprezentaci jako bytostně esteticky hodnotnou, resp. jako umělecké dílo určitého druhu. To je zjevné nejen ze způsobu, jímž uvádí zmíněných pět podmínek, tyto podmínky totiž nemají být analýzou reprezentace, ale částečným popisem její estetické význačnosti,⁸⁷ ale také v závěru desátého paragrafu eseje „*Photography and Representation*“, kde Scruton předkládá citaci z poznámek James Joyce.

„Otázka: Může být fotografie uměleckým dílem? Odpověď: Fotografie je rozložení vnímatelného materiálu, který může být takto rozložen za estetickým účelem, není to ale lidské rozložení vnímatelného materiálu. Proto není uměleckým dílem.“⁸⁸

Pokud budeme Joycově výrazu „uměleckým dílem“ rozumět jako tomu, co Scruton nazývá „reprezentací“, je tato pasáž stručným shrnutím Scrutonova postoje k fotografii. Vzhledem k dosud napsanému snad můžeme dodat, že pokud tak učiníme, vytvoříme zavádějící pojetí reprezentace, a potažmo i nesprávné rozumění fotografii. Neboli, zatímco s Joycem je možné souhlasit, se Scrutonem nikoliv.

⁸⁶ Je sice pravdou, že jazyk jako médium *může* být předmětem estetického zájmu v tom smyslu, jak jej chápe Scruton, zatímco fotografie nikoliv, tento rozdíl však nemůže být důvodem k odepření reprezentačního statusu u fotografie ani u něčeho jiného. Rozdíl se totiž netýká schopnosti komunikace myšlenek jako takových, ale spíše jejich společenské závažnosti.

⁸⁷ Scruton, 1983, s. 62

⁸⁸ Tamtéž, s. 121, překlad převzat ze Scruton, 2005, s. 58. Joyce, ale také Scruton, připouští, že fotografie může být esteticky hodnotná, nikoliv však jako umělecké dílo, jež je lidským výtvozem, ale pouze jako přírodní úkaz. To ale nijak neohrožuje její schopnost být reprezentací, nýbrž jen upřesňuje, kam má být řazena v rámci estetiky.

V. Závěr

Cílem naší práce bylo pokusit se najít odpověď na otázku, zdali existují fotografické reprezentace. Za tímto účelem jsme představili pozici Rogera Scrutona, podle něž žádné fotografické reprezentace neexistují, a pozice některých jeho kritiků, kteří se naopak domnívají, že fotografie jsou schopny reprezentovat. Definujeme-li, podle Scrutona, fotografii jako čistě mechanické médium a schopnost být reprezentací jako vnitřní vlastnost, není zapotřebí již ničeho dalšího, aby se ukázala nemožnost fotografie být reprezentací, neboť nutným prvkem reprezentace jako vnitřní vlastnosti je intencionalita, kterou fotografie jako čistě mechanické médium vylučuje. Fotografii tak lze chápat nanejvýš jako kopii či záznam skutečnosti.

V kritickém proudu Scrutonova pojetí jsme identifikovali tři tematické celky. Představitelé prvního z nich (William King, Robert Wicks, Jim Batty a David Davies) jsme nazvali „intencionalisty“, neboť Scrutonovi vyčítají, že podcenil roli, kterou ve fotografii hrají fotografovy intence. Podle nich nejsou fotografie výsledkem pouhé přírodní činnosti, nýbrž také realizací intencí fotografa, a proto mohou být reprezentacemi. Druhý tematický celek, zastávaný Dominicem Lopesem, se věnuje představení alternativního pojmu reprezentace. Podle Lopese fotografie sice nejsou reprezentacemi ve Scrutonově smyslu, přesto reprezentacemi jsou, neboť představují prostředek, který nabízí nový způsob vidění předmětů. Představitelem posledního z celků je Dawn Phillips, který přichází s výtkou technického rázu. Podle Phillipse se Scruton dopouští ekvivokace mezi předmětem malby a objektem fotografie, když pro obojí užívá téhož termínu. Tato výtku ovšem není schopna prokázat nepravdivost Scrutonova pojetí, ale pouze neoprávněnost některých jeho argumentů.

V kritické analýze představených pozic jsme ukázali, že nakolik Scruton chápe fotografie jako čistě mechanické médium je Phillipsova výtku oprávněná a Scruton se dopouští zmíněné ekvivokace. Dále jsme prokázali neschopnost „intencionalistů“ nabídnout Scrutonovi odpověď, která by ho nutila revidovat svou pozici, neboť jednak podobně jako Scruton přehlíží rozlišení mezi předmětem a objektem, a jednak nejsou schopni prokázat intencionalitu jako bytostný rys fotografie, a proto mohou být obviněni z „poskvřňování“ fotografie malířskými metodami a cíli. Následně jsme se zaměřili

na Scrutonův estetický argument, podle něž není možné fotografii považovat za reprezentaci, neboť o ní nelze projevovat patřičný estetický zájem. Bylo odhaleno, že úspěšnost tohoto argumentu závisí na Scrutonově pojetí pravdy a její roli v estetice. V následující kapitole jsme porovnávali dvě pojetí reprezentace, Scrutonovo a Lopesovo. Bylo prokázáno, že vzhledem k základním podmínkám obrazové reprezentace se jedná o srovnatelně úspěšné teorie. Lopesova teorie reprezentace zároveň poskytla pozadí, na jehož základě jsme se pokusili předložit argumenty pro schopnost fotografie být reprezentací, aniž by jí přestalo být rozuměno jako fotografií. Fotografie se tak ukázala být „paradoxním“ médiem sjednocující v sobě intencionalitu a kauzalitu, tj. myšlení a přírodu. Na závěr jsme se zabývali schopností fotografie splnit pět podmínek, jejichž splnění Scruton považuje za nezbytné pro možnost chápat něco jako reprezentaci, přičemž se ukázalo, že fotografie je schopna splnit čtyři z nich. Bylo argumentováno, že nesplnění páté podmínky není na překážku reprezentačnímu statusu fotografie, nýbrž její schopnosti být uměleckým dílem. Tím byla vykázána specifická Scrutonova pojetí reprezentace, kdy je reprezentací míněno totéž co se míní výrazem „reprezentační umělecké dílo“. Na základě těchto zjištění jsme učinili závěr, že fotografické reprezentace existují. Ze schopnosti fotografie být reprezentací nicméně neplyne schopnost být reprezentační formou umění. Otázka existence fotografických uměleckých děl, o jejíž zodpovězení jsme neusilovali, tudíž zůstává nerozhodnuta.

Literatura

- Anscombe, G. E. M. (1965), „The Intentionality of Sensation: A Grammatical Feature“, in: Butler, John (ed.), *Analytic Philosophy*, Oxford: Blackwell
- Arnheim, Rudolf (1974), „On the Nature of Photography“, *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (September), s.149-160
- Batty, Jim (2002), *An Intentional Understanding of Photographs*, URL: <http://www.jimbatty.com/jim_batty_thesis.html>, [cit. 2014-06-03]
- Cisář, Karel (ed.) (2004), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové
- Davies, David (2009), „Scruton on the Inscrutability of photographs“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 49, No. 4 (October), s. 341-355
- Goodman, Nelson (2007), *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*, Praha: Academia
- Kelly, Michael (ed.) (1998), *Encyclopedia of Aesthetics (Vol. A)*, New York, Oxford University Press
- King, William L. (1992), „Scruton and Reasons for Looking at Photographs“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 32, No. 3 (July), s. 258-265
- Kracauer, Siegfried (1993), „Photography“, *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring), s. 421-436
- Kracauer, Siegfried (1997), „Photography“, in: *Theory of film: the redemption of physical reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press
- Lopes, Dominic McIver (2003), „The Aesthetics of Photographic Transparency“, *Mind*, Vol. 112, No. 447 (July), s. 433-448
- Lopes, Dominic McIver (2004), *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon Press
- Phillips, Dawn M. (2009), „Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 9, Issue 4, pp. 327-340
- Scruton, Roger (1983), „Photography and Representation“, in: *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London: Methuen
- Scruton, Roger (1998), *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, South Bend, Indiana: St. Augustine's Press
- Scruton, Roger (2005), „Fotografie a zobrazení“ in: *Estetické porozumění: eseje o filosofii, umění a kultuře*, Brno: Barrister & Principal
- Scruton, Roger (2009), *The Aesthetics of Music*, Oxford, UK, New York, USA: Oxford University Press, kap. 5
- Walton, Kendall (1984), „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (December), s. 246-277
- Warburton, Nigel (1996), „Individual style in photographic art“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 4 (October), s. 389-397
- Wicks, Robert (1989), „Photography as a Representational Art“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 29, No. 1 (Winter), s. 1-9
- Wimsatt, W. K. & Bredsley, M. C. (1946), „The Intentional Fallacy“, *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3 (July-September), s. 468-488